Zeitschrift
für
Musikwissenschaft

Herausgegeben

von der

Deutschen Musikgesellschaft

Fünfzehnter Jahrgang

Oktober 1932 — September 1933

Schriftleitung

DR. ALFRED EINSTEIN



Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

Inhalt

Inhaltsverzeichnis

des

fünfzehnten Jahrgangs der Zeitschrift für Musikwissenschaft

Zusammengestellt von Gustav Beckmann

I. Namen- und Sachregister

zu den Aufsätzen, Mitteilungen und Besprechungen

II. Die in der „Bücherschau" angezeigten bzw. besprochenen Bücher, Dissertationen, Sonderabdrucke usw.

alphabetisch nach ihren Verfassern. Die Titel sind so weit als irgend möglich gekürzt; die vollständigen Titel mit den genauen Angaben von Verlag, Herausgeber usw. sind auf der angegebenen Seite nachzuschlagen. Eine Besprechung des angezeigten Werkes ist durch die Angabe des Referenten (in Klammern) bezeichnet.

III. Verzeichnis der angezeigten bzw. besprochenen Neuausgaben alter Musikwerke

alphabetisch nach den Namen der Komponisten. (Anordnung wie bei II.)

Zeitschrift
für
Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

15. Jahrg. Oktober 1932 Heft 1



Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Erstes Heft 15. Jahrgang Oktober 1932

Erscheint monatlich

Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos

Hermann Raphael Rottenstein-Pock

Ein niederländischer Orgelbauer des 16. Jahrhunderts in Zwickau i. S.

Von

E. Flade, Plauen i. V.

Die Frage nach der Mitwirkung der Instrumente in der Vokalmusik der niederländischen Epoche ist im Laufe der letzten Jahrzehnte des öfteren erörtert worden. Es darf heute wohl als sicher gelten, daß der Orgel als dem der Mehrstimmigkeit am ehesten fähigen Instrument eine bedeutsame Rolle bei der Ausführung der Messen eines Dufay, Ockeghem, Josquin de Prés u. a. zukam, daß der Organist größere Sätze allein bestritt und so nach mittelalterlichem Gebrauch dem Vokalen das alternierende Instrumentale entgegensetzte oder daß er die Singstimmen unterstützte, akkompagnierte, so daß man wohl berechtigt ist, mit Schering von einer niederländischen Orgelmesse zu sprechen. In der Tat, es gab im 15. und 16. Jahrhundert kein Land, in dem die Kunst des Orgelbaus eine so hohe Blüte erreicht hatte wie in „Holland und Brabant", kein Land, in dem so viel Künstler des Orgelbaus lebten, die, getragen von einem allgemeinen Interesse für kirchliche Musik und allem, was damit zusammenhing, immer Neueres und Vollkommeneres im Instrumentenbau schufen. Praetorius rühmt an zahlreichen Stellen des Syntagma[1] die Niederländer als Organisten, die „noch jetziger Zeit . . . sehr florirn und celeberrimi befunden werden" und als Orgelbauer, die „mit großem mühseligen Nachsuchen" die Springlade und viele neue Orgelregister (er nennt besonders Nachthorn, Quintaden, Schweizerflöte, Schwingel und Bärpfeife) erfanden und die die Kunst der zarten Intonation verstanden. Mit den niederländischen Kapellmeistern und Sängern wanderten auch Organisten und Orgelbauer in alle Länder. So finden wir — um nur einige nach Deutschland eingewanderte zu nennen: Nargenhorst aus Amsterdam 1548 in Hamburg, Gottschalt Burckart (Johannson) 1570—1597 † in Lübeck usw., Arend van Myl 1579 in Münster, Gregorius Vogel 1529 bis etwa 1568 in Magdeburg, Braun-

[1] Praetorius, „Syntagma musicum". Neudr. von Eitner S. 59, 74, 106, 129/30, 140, 152, 157, 159, 163, 195, 201.

schweig usw., Fabian Peters von Snoeck 1567 bis etwa 1578 in Rostock, Greifswald Stralsund, Prenzlau usw., Jakob Nyhoff um 1600 in Köln u. a.

Die gegenwärtige Untersuchung soll sich mit einem niederländischen Orgelbauer befassen, der nach langem Nomadenleben schließlich in Zwickau in Sachsen, der Stadt der Schwäne und Schwärmer, heimisch wurde. Es handelt sich um Hermann Raphael Rottenstein-(Pock)[1]. Man kann sich heute durch die über sein Leben und seine Werke Auskunft gebenden Akten, die sich u. a. in Zwickau, Dresden, Nürnberg, Wien, Bayreuth, Kopenhagen usw. finden, ein einigermaßen sicheres Bild von der Bedeutung des Meisters und vom Umfang und Wesen seiner Kunst machen. Es ist noch ein weiterer Umstand, der die nähere und eingehende Beschäftigung mit unserm Meister gerade an dieser Stelle fordert. Rottenstein gibt sich in gewissenhafter Weise Rechnung über die Wirkungsmöglichkeiten seiner Instrumente. So fügt er bei der Erbauung der Orgel in der Schloßkirche zu Dresden ein Verzeichnis von mehr als 80 Registermischungen seinem Kontrakt bei. Neben den sehr kurz gehaltenen Bemerkungen, die Schlick im Organistenspiegel zu diesem Gegenstand macht, ist das der früheste und bedeutungsvollste Versuch. Erst durch das Ausprobieren von Registermischungen, wie sie Rottenstein für sein Dresdner Werk an die Hand gibt, wird man einen Schluß darauf ziehen können, wie etwa die Werke der niederländischen und deutschen Koloristen etwa eines Jachet Buus, Ammerbach, Bernh. Schmidt, Jacob Paix u. a. in Wirklichkeit geklungen haben.

Es ist wenig und widerspruchsvoll genug, was bisher über Rottenstein bekannt war. Die wichtige Tatsache, daß Rottenstein ein Niederländer und kein Däne war, als den ihn zahlreiche Chronisten bezeichnen, erfahren wir aus dem Aufgebot im Proclamationsbuch der Zwickauer Marienkirche vom Jahre 1559. Da heißt es: „Hermann Rottenstein von Vollenhov mit Clara filia Paul Hofmanns Organisten". Und im Bürgerbuch Zwickaus ist unter dem Jahr 1562 Bl. 162 zu lesen[2] „Hermann Rodenstein vom Vollenhov im Stift Vtriche, Orgelmacher. Mittwoch nach Cantate. Hat keinen Geburtsschein, verspricht aber ihn nach Jahresfrist zu bringen". Es handelt sich um das am Ostufer des Zuydersees gelegene und zum damaligen Bistum Utrecht gehörige Vollenhove. Die Zeit seiner Geburt dürfte zwischen 1510/20 liegen. Über Jugend, Ausbildungszeit und früheste Tätigkeit ist nichts bekannt. Man kann wohl annehmen, daß er den Orgelbau bei einem der zahlreichen Meister Utrechts erlernte und daß er in Bolswarden in Westfriesland arbeitete. Hier wurde ihm ein Sohn, der später auch Orgelbauer wurde, geboren[3]. Mitte des 16. Jahrh. taucht er in Däne-

[1] Große Verwirrung haben die vielen Schreibweisen seines Namens hervorgerufen. Es finden sich folgende Formen: Rodenstein, Roden Stein, Rottstein, Roetenstein, Rettenstein, Rottensteen, Rotnstain, Rottengast, Rottenstein Pock, Hermann bock, Hermann Raphael, Hermann Raphaelis, Hermann Raphalder. Die Denkmäler der Tonkunst in Bayern V/I S. 105 haben durch Lesefehler einen Raphael Jyo geschaffen, während zu lesen ist „und Hermann Raphael jzo hie ist".

[2] Bürgerbuch im Ratsarchiv zu Zwickau (Sa.) 1523—63 IIIy 1b.

[3] Nach J. Chr. Layritz, „Templi Michaelitani, quae praeter cippos et sacrarium interius supersunt, historice ventilata et benignis oculis exposita, habendoque in illustri curiano Actui Oratorio solenni Mnimoneutico-Eucharistico ad. d. 3. Non. Januarii 1690". In dieser für die Orgelgeschichte Hofs (Obfr.) wichtigen „Valediction" wird vom Jahr 1601 ein „Gabriel Raphael Rottenstein, senex jam, Organorum architectus, Bolswartô, Westfrisiae oppidô oriundus" erwähnt.

mark auf. Dieser Zug nach dem Norden ist bei vielen niederländischen Musikern jener Zeit nachweisbar. Angul Hammerich nennt als solche nach Dänemark eingewanderte Niederländer den Schüler Josquins de Près, Adrian Petit Coclicus (1556—62 in den Besoldungsregistern vorkommend), Franciscus Marcellus Amsfortius, der 1557 zum kgl. Kapellmeister ernannt wurde und es bis 1571 blieb, etwa gleichzeitig den Belgier Johann Paston, ferner aus späterer Zeit Arnold de Fine und Bonaventura Borchgrevinck nebst seinem Sohn Melchior [1]. Jedenfalls muß angenommen werden, daß Rottenstein schon damals einen ausgezeichneten Ruf besaß, denn es wurde ihm der Neubau der Orgel in der Domkirche zu Roskilde, der Begräbnisstätte der dänischen Könige, übertragen. Allerdings heißt er hier nur „Mester Hermen Raphaelis (Raphaelsen)". Das Patronymikon Raphaelis läßt uns einen Raphael als Vater Rottensteins erkennen. In der Tat begegnen wir später einem Orgelbauer dieses Namens in Chemnitz in Sachsen. Abgesehen davon unterschreibt sich unser Meister während seines Zwickauer Aufenthalts noch oft genug mit seinen zwei Namen Hermann Raphael. Wir begegnen übrigens in jener Zeit fast nur Orgelbauern fremder Nationalität in Dänemark. Fast immer sind es Deutsche. Unter ihnen ist aber keiner, der diese zwei Namen, Hermann Raphaelis, getragen hätte. Die Dokumente des Domarchivs zu Roskilde rühmen unsern Meister als ehrlichen und bescheidenen Mann („erliig og beskeen Mand"). Am 30. Jan. 1555 wurde die Orgel übergeben und darüber ein Protokoll aufgenommen. Aus diesem geht hervor, daß Meister Hermann Raphaelis die Arbeit mit Mester Peyter Sneckere, einem Tischler, gemeinsam unternommen hatte. Während der Arbeit hatte jedoch der ungetreue Kompagnon das Weite gesucht, so daß Rottenstein das Werk vollenden mußte. Peyter Sneckere suchte sich dem Domkapital gegenüber in einem Briefe zu rechtfertigen. Er schreibt, Rottenstein hätte ihn in ehrenrühriger Weise eines Verhältnisses zu seiner Frau und eines Diebstahls bezichtigt. Diese aus der Ferne abgesandten Pfeile dürften jedoch ihr Ziel verfehlt haben, denn sehr bald sehen wir Meister Rottenstein abermals mit einer bedeutenden Aufgabe betraut. Ehe wir uns mit dieser beschäftigen, dürfte es sich lohnen, das Roskilder Werk Rottensteins zu betrachten. Man kann nicht erwarten, daß originale Werk des Meisters Raphaelis mit 24 Registern anzutreffen. Immerhin finden sich eine ganze Reihe Register, die kaum verändert sind neben anderen, die wenigstens zum größeren Teile noch alte Pfeifen enthalten. Nach Bangert [2] gehören

Zur 1. Gruppe (alte Register)
- im Hauptwerk
  - Bordun 16′ und Spitzflöte 8′
- im Rückpositiv
  - Rohrflöte 8′, Rohrflöte 4′, Octave 2′, Zymbel 3f. auf 1′, Superoctave 1′, Sesquialtera [3] $2^2/_3$′ und $1^3/_5$′

---

[1] Vgl. Angul Hammerich, „Musiken ved Christian den fjerdes hof" und dessen „Dansk Musikhistorie", S. 163ff., ebenso Bernh. Engelke, „Musik und Musiker am Gottorper Hofe", Bd. I, S. 12fg.

[2] Herrn Domkantor E. Bangert, Roskilde, sei an dieser Stelle für freundliche Übermittlung der Aktenauszüge bestens gedankt.

[3] Sesquialtera 2f. tritt erst um 1620 in deutschen Orgeln auf. Bangert rechnet auch Cornet 3f zum Registerbestand der ursprünglichen Orgel; ich bin jedoch der Ansicht, daß Cornet wohl in Einzelaliquoten vorhanden gewesen sein mag, daß aber Zusammenfassung erst später erfolgte. Wahrscheinlich war das im Jahre 1654. In diesem Jahre wurde der

Zur 2. Gruppe (Register mit einzelnen alten Pfeifen) gehören

im Hauptwerk

Principal 16′, Principal 8′, Oktave 4′, Superoktave 2′, Cornet 3 f. $2^2/_3$′ und Rauschquinte $1^1/_3$′ und 1′.

im Rückpositiv

Regal 8′

im Oberwerk, dem alten „Brustwerk“,

Quintaden 8′, Flöte 4′, Sifflöt 1′ und Dulcian 8′.

Henry Willis aus der berühmten englischen Orgelbauerfamilie hat den Winddruck dieser „practically untouched stops“ (die der ersten Gruppe) gemessen und mit 3 inches also 76,2 mm festgestellt[1].

Die meisterliche Arbeit, die Rottenstein in dem nur 30 km von Kopenhagen gelegenen Roskilde geleistet hatte, mag ihm wohl den Auftrag für Erbauung einer neuen Orgel in der Schloßkirche der dänischen Hauptstadt gebracht haben. Die dänischen Hofzahlamtsrechnungen vom Februar 1556 verzeichnen Ausgaben an „Hermannus Orgelmager“ für ein neues Orgelwerk auf dem Schloße. Am 27. Sept. erhält er den Restbetrag „for thet werk och positive, hand giørde pam Kiöppenhaffn slott“[2]. Der Ausdruck „Werk und Positiv“ braucht nicht unter allen Umständen eine große und eine kleinere Orgel zu bedeuten, sondern man kann ebensowohl das dem Werke vorgebaute Rückpositiv darunter verstehen. Daß „Hermannus der Orgelmacher“ kein anderer als eben Meister Rottenstein sein muß, das beweisen Rottensteins eigene Angaben beim Schloßkirchenorgelbau in Dresden.

1559 finden wir Rottenstein zum ersten Male in Sachsen urkundlich bezeugt. Er verheiratet sich mit der Tochter eines Zwickauer Organisten (s. o.). Im gleichen Jahr stellt ein Meister „Gabriel Raphael aus Dänemark[3]) in der Jakobikirche zu Chemnitz in Sachsen eine kleine Orgel auf, die ihren Platz „der Kanzel gegenüber oben über Luthers und Melanchthons Bildern“ erhält. Man wird kaum unsern Meister Hermann mit dem hier genannten Gabriel Raphael gleichsetzen dürfen. Höchstwahrscheinlich war es Rottenstein d. Aelt., der Vater Hermanns. Darauf läßt die Tatsache schließen, daß Meister Hermann sich des Patronymikons Raphaelis bedient. Er läßt diesen Vatersnamen weg oder gebraucht ihn selten, wo diese Bezeichnung unverständlich wird — also in Sachsen, Süddeutschland und Österreich.

Zwickau, die Wahlheimat des niederländischen Meisters, war eine Stadt, die besonders durch den Bergsegen des Erzgebirges und durch die schon frühzeitig ausgenutzten Kohlenfelder der nächsten Umgebung, aber auch durch ihre günstige Lage an der Kreuzung zweier wichtiger Verkehrsstraßen und durch ihre Tuchindustrie großen Gewinn zog. Unter den Bergstädten Annaberg, Joachimsthal, Schneeberg u. a. hatte die

---

ganz prachtvolle Prospekt erbaut. Es ist leicht anzunehmen, daß auch der Stimmenbestand des Werks in dieser Zeit Veränderungen erlitt, obwohl die Kirchenbücher darüber nichts melden.

[1] Vgl. „The Organ“. Jg. 1930. Jan. „The Organs of Roskilde Cathedral, Denmark“ S. 144 fg. Aus diesem Aufsatz erfahren wir auch weiteres über die Schicksale dieser Orgel. 1833 brachte Markussen & Reuter, Apenrade das Werk auf 37 Stimmen, 1877 erfolgte eine abermalige Erweiterung durch A. H. Busch, Kopenhagen, und 1926 eine letzte umfangreiche Neubildung und Vergrößerung (56 St.) durch Frobenius, Kopenhagen nach den Plänen des bekannten Schweizer Orgelexperten Schieß, Solothurn, und des Domkantors Bangert.

[2] Angul Hammerich a. a. O.

[3] Vgl. Richter, Chronik der Stadt Chemnitz I. S. 110.

„Urbs Cygnæa“ in kultureller Beziehung die Führung. So ist es erklärlich, daß man an den die Geister aufrüttelnden Fragen der Reformation gerade hier in Zwickau den lebhaftesten Anteil nahm [1]. Es ist allerdings bezeichnend für den unruhigen Geist der so schnell gewachsenen Bevölkerung, daß die „Schwarmgeister“ Thomas Münzer und Nikolaus Storch [2] mit ihren ausgesprochen kommunistischen Ideen so schnell Anklang fanden. Eine Hochburg des Humanismus war die „Zwickische Schleifmühl“, die Ratsschule mit Leuchten der Gelehrsamkeit, einem Erasmus Stella, Paulus Rebhuhn, dem Niederländer Petrus Plateanus († 1551) und mit bedeutenden Kantoren wie David Köler [3] und Cornelius Freundt [4]. Welche gesteigerte Pflege die Musik gerade unter diesen beiden Kirchenmusikern fand, ersieht man aus den reichen Schätzen, die die Ratsschulbibliothek an praktischer und theoretischer Musik heute noch birgt [5].

Freude und Lust an der Musik, an Volksliedern und Volkstänzen, an allem, was auf dem Boden der Volkskunst in weiterem Sinne erwächst, an Volksdichtungen und alten Volksspielen geistlichen und weltlichen Inhalts kennzeichnen seit alters den körperlich oft unansehnlichen, doch mit reichen seelischen Kräften begabten Bewohner des rauhen Erzgebirges, jenes Grenzgebiets germanischen und slawischen Wesens. Die große handwerkliche Geschicklichkeit des Erzgebirglers neigt zur Anwendung im Musikinstrumentenbau. Eine Erscheinung wie Gottfr. Silbermann und der in der Welt bekannte Musikinstrumentenbau in Klingenthal, Graslitz, Markneukirchen ist gewissermaßen erst durch die Betrachtung der Landschaft verständlich. Eine zweite Begabungsrichtung des Sudetendeutschen ist die für die praktische Ausübung der Musik. So spricht Schering (Musikgeschichte Leipzigs II, S. 142, 190) mit Recht von dem „talentgesegneten Landstrich“, dem allein vier Thomaskantoren Leipzigs — nämlich Schein, Knüpfer, Schelle und Kuhnau — entstammen.

Welche Bedeutung die Orgel in der Kirchenmusik Zwickaus einnahm, ersieht man aus dem „Methodus ceremoniarum ecclesiasticarum . . .“, der sächsischen Agende, die am Ausgang des 16. Jahrhunderts für Zwickau verbindlich war. Man singt noch viel lateinische Hymnen, doch auch „carmina germanica“, beide nach altkirchlichem Gebrauch „praeunte et interniato organo“. Auch spielte der Organist gewöhnlich das Symbolum oder eine Motette allein. Der Organist war jedenfalls eine wichtige Persönlichkeit. Sollte seine Musik in die Herzen dringen und zur „Andacht reitzen“, so bedurfte es eines hellklingenden und, um mit Arnold Schlick zu reden, „scharpffschneidenden“ Orgelwerks. Zwickau hat schon seit dem

---

[1] Vgl. A.-R. Fröhlich „Die Einführung der Reformation in Zwickau“ in den Mitt. d. Alt.-Vereins f. Zwickau Heft 12. 1919 S. 1 fg.

[2] Johann Matthesius, der Pfarrer zu Joachimsthal und Freund Luthers, nennt Thomas Münzer drastisch „die Sau von Zwickau“. Vgl. P. Wappler, „Thomas Münzer und die Zwickauer Propheten“. Progr. d. Zwickauer Realgymnasiums 1908.

[3] David Köler, ein gebürtiger Zwickauer, der übrigens auch als Kantor in Joachimsthal (1556) wirkte, schließlich nach Zwickau berufen wurde und hier nach halbjähriger Tätigkeit starb, ein Tonsetzer „von ungewöhnlicher Ausdruckskraft“. Vgl. Moser, Gesch. d. deutschen Musik. I. S. 486.

[4] Cornelius Freundt, ein Plauener Stadtkind, dessen Weihnachtslieder (hrsg. von G. Göhler) weiteste Verbreitung verdienten. Vgl. G. Göhlers Diss. über Freundt.

[5] R. Vollhardt, Bibliographie der Musikschätze in der Zwickauer Ratsschulbibliothek 1896. Vgl. A.-R. Fröhlich a. a. O. S. 33.

Ende des 15. Jahrhunderts viel für Orgeln getan[1]. Allerdings waren es immer Orgelbauer von auswärts. Als nun Rottenstein durch irgendwelche Zufälle nach Sachsen verschlagen wird[2] und (gemeinschaftlich mit seinem Vater) in Chemnitz arbeitet, sendet der Rat einen Boten dorthin, um den Orgelmeister nach Zwickau zu holen. Rottenstein kommt und wird durch seine Heirat mit einer Bürgerstochter in Zwickau ansässig. Er muß in den folgenden Jahren guten Verdienst gehabt haben, denn er kauft Mittwoch nach Kantate von Michael Blowitzsch ein Haus „uffm Anger bei St. Katharinenkirchen" für $637^1/_2$ fl. und zahlt sofort 200 fl.[3] Auch in der Folge muß sein „Geschäft geblüht" haben. Wir hören von weiteren Hauskäufen und Verkäufen, von einem großen Garten, den er vor dem Tore besaß, von Einnahmen, die sein Schwager Paulus Hofmann für ihn quittiert usw.

Die in Chemnitz geleistete Arbeit bewog die Kirchenvorsteher zu St. Thomas in Leipzig, dem Zwickauer Orgelbauer eine kleinere Reparatur an der großen Orgel anzuvertrauen. 1561 unterzieht sich Rottenstein dieser Arbeit und versieht bei dieser Gelegenheit das Werk mit der „bybenden Stim" (Tremulant)[4]. In Zwickau zeigt Rottenstein seine Kunst durch Errichtung einer neuen Orgel zu St. Katharinen und die Erneuerung der Marienorgel. Am Sonnabend nach Laurentii 1562 beschließt der Rat, die Werke durch beide Organisten beschlagen zu lassen. „Nachdem er etlich sein Werck (etliche Register) mehr gemacht dann ihm verdinget worden. So hat er dem rad heimgestellet, ob man ihm eine verehrung thun wollen". „Ist beschlossen dem Meister Hermann 10 Thl. zu geben[5]". Aus der Rechnung des Gemeinen Kastens[6] geht hervor, daß eine durch Bürger aufgebrachte Orgelkollekte 260 fl. 6 gl. brachte. 274 fl. erhielt Rottenstein für seine Arbeit. 1562/63 baut er dem Herrn Haugk von Schönburg in Waldenburg eine Orgel. Vielleicht empfahl ihn der Auftraggeber nach Dresden. Jedenfalls ist aus den Akten des Dresdener

---

[1] Stadtarchivar Dr. Hahn, Zwickau, hat das große Verdienst, die einschlägigen Quellen nach diesen Gesichtspunkten durchforscht zu haben. H. J. Moser konnte in seinem schönen Hofhaimerbuch die neuerschlossenen Quellen benutzen. Auch ich schulde Dr. Hahn für seine stete Hilfsbereitschaft großen Dank.

[2] Sachsens Kurfürstin, „Mutter Anna", war allerdings eine dänische Prinzessin. Jedoch scheint Rottenstein nicht auf Einladung des Hofes nach Sachsen gekommen zu sein. Wahrscheinlich war dem niederländischen Meister aus seiner Heimat die Kunde geworden, daß „Vater August" zahlreiche geschickte Handwerker, Schleierweber, Spitzenklöppler usw. nach Sachsen berufen hatte. Auch wirkte gerade um die fragliche Zeit Matth. Le Maistre als Kapellmeister nebst anderen Niederländern am sächsischen Hofe.

[3] Zwickau, R.-A., Lehnsbuch v. 1562, Stadtbuch 1561/62 u. 1571/72.

[4] Paul Rubardt teilt in seiner Studie „Vincent Lübeck, ein Beitrag zur Geschichte norddeutscher Kirchenmusik" im AfM VI, S. 454 die Disposition einer vor 1576 erbauten Orgel zu St. Marien in Flensburg mit, die als 9. Stimme auch eine „Beuende schin" aufweist. Wie mir Dr. Rubardt brieflich mitteilt, war er genötigt, die kleine Schrift C. Heinebuchs über „Die Orgel in der Marienkirche zu Flensburg" als Grundlage für seine Flensburger orgelgeschichtlichen Forschungen zu benutzen, da ihm der Zugang zu den Quellen selbst nicht gestattet wurde. Obwohl Heinebuch seine Schrift aktenmäßig fundiert hat, fallen ihm doch eine ganze Reihe Lesefehler zur Last, so daß man unbedenklich die „Beuende schin" seiner Disposition als identisch der „Beuenden stim" Rotteinsteins gleichsetzen darf. Barthold Hering aus Lübeck, der es 1553 unternommen hatte, das Werk zu erbauen, muß 1554 bitten, daß man ihn von seinem Vertrag löse. Doch ist der eigentliche Erbauer des Werkes unbekannt. Vgl. auch Anm. 1, S. 17.

[5] Zwickau, Ratsprotokalle 1562, III x 67a, Bl. 56b.

[6] v. J. 1561/62, Bl. 37, 40 u. 40b.

Schloßorgelbaus[1] zu ersehen, daß man in Dresden von diesem Orgelbau Kenntnis hatte.

Die Disposition jener Zwickauer Werke Rottensteins ist nicht mehr erhalten. Doch können wir uns von seiner Art zu bauen und die Register zu disponieren und schließlich von den Registriermöglichkeiten, wie er sie im Auge hatte, ein Bild machen durch Betrachtung des Dresdener Schloßorgelbaus vom Jahre 1563. Am 4. März bereitet Hofkaplan Christian Schütz (es ist der aus dem Kryptokalvinistenstreit wohlbekannte Hofprediger Sagittarius) den Kurfürsten auf die unumgänglich nötige Ausgabe von 300 Talern durch einen Brief vor, der mitgeteilt sei:

Dresden 4. Martii 1563.

Gottes genad vnd fried sampt aller seligen wolfart durch Christum unsern Heiland zuvor.

Durchlauchtigster hochgeborner Fürst, Genedigster Herr vff E. C. F. Gn. bevelh, habe zu den Orgelmacher von Zwickaw hero beschrieben vnd neben dem Herrn Amptschossern vnd beiden Organisten mit Ime gehandelt, daß er eene gute Orgel mit allerley Stimmwergk wie E. F. G. auß seinem verzeichniß vernehmen wird, machen will; vnd sie setzen in den Chor do die Cantores stehen hinden an die wand, das das geblese vnter dem clavir vnd pfeifen seinen gang habe vnd würde also das fenster vnd die thür zun gewelbe gar frey bleiben vnd neher zu der maur gebrochen werden. Auch der Senger Stand gar groß genug bleiben.

Vnd weil er sie Stedlicher als die zu Coppenhagen in der Schloßkerchen welche er auch gesetzt vnd in der größe wie die zu Torgau ist machen soll, begert er für seine mühe vnd arbeit auch die kost 300 thaler, der er, vnseres erachtens, wol dran verdienen kon, weñ er sie als[o] errichtet, wie im Verzeichniß stehet. Denn E. C. F. G. vor der Orgel in der Schloßkirchen zu Torgau allein zu renoviren 120 fl. 8 gl. geben müssen. So werden wir auch von anderen berichtet, das ime so viel vor schlechte (schlichte) Orgeln ist gegeben worden.

Was aber das geblese, tischerwerk, Zinn vnd anders gestehen wird, würde E. C. F. Gn. darzu verschaffen müssen, welches deñ so gar viel nicht kosten kan. Zu den pfeiffen die forne An stehen sollen, bedürfe er wol Engelisch Zinn, wen man aber dar nicht haben kan, muß er Eibenstocker Zinn nehmen vnd zu den andern Schlackewalder oder Gengster Zinn.

Deß habe auf E. C. F. Gn. bevelh berichten sollen, vnterthenigst bittende, Sie wollen nu weiter die Verordnung thun, weil der Meister alhie, das mit ime geschlossen und di Orgel auf erste möchte gemacht vnd gesetzt werden.

Das wird Gott zu Ehren E. C. F. Gn. zu sonderlichem ruhm gereichen vnd der Capellen von großer Zier sein. Der allmächtige ewige Gott regiere schütze vnd erhalte E. C. F. Gn. sampt derselbigen geliebten gemahl vnd kindern. Amen.

E. C. F. Gn.
vnterthenigster
Caplan
Christian Schütz.

Diesem Briefe des Hofpredigers war offenbar die folgende Eingabe des Orgelmachers Rottenstein beigelegt, die sich im gleichen Aktenfaszikel findet[2]:

---

[1] Sächs. Hauptstaatsarchiv Loc. 35822.

[2] Vgl. Stöbe, Zur Geschichte des Orgelbaues in Sachsen, im „Kirchenchor", Jg. 1900f g

Demnach uff bevelh des Churfürsten zu Sachsen meines gnedigsten Herren, Ich Herman Pock Orgelmacher im Schloß zu Dresden eine Orgel machen soll, So wil ich sie an das Ort Im Chor da die Singer stehen setzen, wie ich dann dem Herren Magistro Christiano, dem Amptschösser und den Organisten gewiesen habe, an welchem ort man am gewelb auch sonsten nichts abbrechen darff, Sondern die blaßbelge sollen Vnter das Clauir komen damit ich dester weniger raum dürffe, vnd wil sie mit Gottes hülffe größer Vnd herrlicher machen, als ich die zu koppenhagen In der Schloßkirchen gemacht habe, sol auch mer Stimwergk haben.

Die Stimwergke aber so ich darein machen wil sollen sein

1) Principale (8′)
2) Gedackte (16′)
3) Quintadehne (8′)
4) Octaua (4′)
5) Zimbeln
6) Zwerchpfeiffe (8′)
7) Gemsenhörner (2′)
8) Sufflet (1′)
9) Trometten (8′)
10) krumphörner (8′oder 16′)
11) Regal (8′ oder 4′)
12) kleine flöttlein (2′)
13) Tremulanten
14) Mixturen

Die in Klammer gesetzten Zahlen bedeuten die mutmaßlichen Fußgrößen. Unter den 13 Stimmen des Werkes befinden sich drei Zungen und zwei gemischte Stimmen. Die Enge des Raumes gestattete nicht die Anbringung großer Stimmen. Diesem Umstand fiel das Pedal zum Opfer. Anstelle der Pedaltraktur mußten Bälge gelegt werden. Daß selbständige Aliquoten (Soloquinten und -terzen) fehlen, kann man in originalen Dispositionen jener Zeit mitunter beobachten [1]. Unter Zwerchpfeifen ist eine Querflöte zu verstehen. Die Orgelstimme dieses Namens setzt Praetorius in seinem Instrumentarium den Schweizerpfeifen gleich [2]. Die besonderen Kennzeichen, die er der Stimme gibt, ihre enge Mensur mit „Seitenbärtlin und Violnresonanz", ihre schwere Intonation, die „einen rechtschaffenen und geübten Meister" erforderte, machen es zur Gewißheit, daß sie zur Gattung der überblasenden Orgelstimmen gehörte. Als solche konnte sie sogar in die Duodezime „übersetzen oder übergellen". Praetorius zieht jedoch die oktavierenden Stimmen vor. Das Werk Rottensteins muß wohl nur ein Manual gehabt haben. Das geht aus den Prospektzeichnungen [3] ebenso aus den vom Erbauer mitgeteilten Registriervorschriften eindeutig hervor.

Rottenstein glaubt die Brauchbarkeit seines Werkes durch eine Aufzählung der verschiedensten Registriermöglichkeiten in ein besonders helles Licht rücken zu müssen. Wohlgemerkt: es werden nicht alle mathematisch möglichen „permutationes" angeführt, sondern nur eine offenbar erprobte und für musikalisch wertvoll befundene Anzahl von 78 „Veränderungen der Stimmwerke". Außer den gemischten Stimmen Cimbel und Mixtur, der Oktave, dem Sufflet und dem Tremulanten sind

---

[1] z. B. in der erwähnten Orgel zu St. Marien in Flensburg.

[2] Vgl. Syntagma, S. 35. Praetorius redet zwar nicht ausdrücklich von der Zwerchpfeife, doch ist nach altdeutschem Sprachgebrauch „zwerch" identisch mit „quer". Zu den Querpfeifen gehören auch die Schweizerpfeifen, die zwar „ihre absonderliche Griff haben, welche mit der Querflötten nicht vberein kommen", die aber, wie aus der Abbildung auf S. IX hervorgeht, dem Bau nach und somit auch dem Klange nach wenig von der Querflöte verschieden gewesen sein können. Das Orgelregister Querflöte kennt Praetorius als oktavierende bzw. in die Duodezime überschlagende Stimme, die Schweizerflöte als engmensurierten Prinzipal mit „einer gar besondern lieblichen ViolnResonanz". Nach Mahrenholz (Orgelregister S. 72 u. 75) hat das Orgelregister in der Folgezeit diesen Charakter eines leisen Streichers beibehalten.

[3] Sie sind den Akten beigeheftet und sind, mit Ausnahme der Prospektzeichnung Tholas, mehr Skizzen als ausgeführte Zeichnungen.

alle sonstigen Stimmen solistisch zu verwenden. Die Mehrzahl aller Registerkombinationen ist zu zwei Stimmen, nämlich:

Principal mit 3, 4, 5, 6, 7 (auch mit Tremulant) 8, 9, 10, 11, 12 (+ Trem.)[1] und 13.
Gedackt mit 3, 5, 6, 7 + Trem., 8, 9, 10, 11, 12 und 13.
Quintaden mit 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 und 12.
Octave mit 6, 9, 10, 11, 12, 12 + Trem.
Zwerchpfeife mit 8, 9, 10, 11.
Zimbel mit 8, 9, 10, 11 und 12.
Gemshorn mit 8, 10, 11 und 12:
Sufflet mit 10, 11, 12, 12 + Trem.
Trompete mit 12.
Krumphorn mit 12.
Regal mit 12.

Nur sieben Kombinationen sind zu je drei Registern, nämlich:

Principal mit 2 + 5.
Principal mit 2 + 4.
Gedackt mit 3 + 4.
Octave mit 3 + 5.
Zimbel mit 6 + 8.
Zimbel mit 9 + 12.
Zwerchpfeifen mit 7 + 8.

Es folgen zwei Kombinationen zu je 4 Stimmen, nämlich:

Principal mit 2 + 4 + 5.
Gedackt mit 3 + 4 + 5.

Nur eine einzige Kombination vereinigt 5 Register:

Principal mit 2 + 4 + 5 + 14.

Warum geht nun Rottenstein nicht über die Kombination von fünf Registern hinaus? Es ist der Windmangel, die „Windsieche", die selbst die besten Meister der alten Zeit nicht völlig überwanden. Das Dresdener Werk hatte besonders schwierige Platzverhältnisse. Man mußte auf ein selbständiges Pedal verzichten und die Bälge unter die Klaviatur legen, was auf die Kleinheit der Gebläseanlage zurückschließen läßt. Sieht man sich die Registerkombinationen einmal daraufhin an, ob sie heutzutage gebräuchlich oder ungebräuchlich sind, so ergeben sich interessante Tatsachen.

Beginnen wir mit den Registern, die von Rottenstein ausdrücklich zum solistischen Gebrauch bestimmt werden, so finden wir nicht einmal in der solistischen Verwendung der Kleinflöte 2′ etwas Ungewöhnliches. Bekannt ist ja die Tatsache, daß sich unter den wenigen Registriervorschriften Seb. Bachs eine solche von Prinzipal 4′ (Manual) mit Prinzipal 8′ (Pedal) befindet[2]. Viel eher dürften alle Verbindungen des Sufflet (1′) mit Grundstimmen oder auch mit anderen kleinfüßigen Registern bedenklich stimmen. Auch die Nebeneinanderstellung von Zimbel mit den Zungenstimmen wird von den meisten Organisten als ästhetische Verirrung bezeichnet werden. Hierzu sei kurz bemerkt, daß die Einzelaliquoten der meisten modernen Orgelwerke infolge starken Winddrucks und ungeeigneter Mensur und Intonation nicht diesen hohen Grad der Verschmelzbarkeit mit dem Grundton haben, der

[1] Die Zahlen folgen der oben gegebenen Disposition.

[2] Vgl. das Friedemann Bach zugeschriebene Orgelkonzert *d*moll, das in Wirklichkeit die Bearbeitung eines Vivaldischen Violinkonzerts ist. Seb. Bach hat es mit eigner Hand abgeschrieben und einige Registrierangaben hinzugefügt.

— wie das Beispiel guterhaltener Meisterwerke aus alter Zeit zeigt — unter allen Umständen möglich und bei Disponierung von Neubauten stets zu fordern ist[1].

Versucht man, das Wesentliche der Rottensteinschen Registriervorschriften auf eine kurze Formel zu bringen, so könnte man wohl sagen, daß ihn die — aus den Notwendigkeiten des damaligen Orgelbaus resultierende — Tendenz zur unveränderten „ungebrochenen" Registerfarbe bei der Zusammenstellung seiner Mischungen geleitet hat. Es kann sich hier nicht darum handeln, ein abschließendes Urteil[2] über die Praxis des Orgelspiels im Zeitalter der Renaissance und des Barock aufzustellen. Dazu fehlt es noch zu sehr an Einzeluntersuchungen. Die Kenntnis des wichtigsten Teils der organistischen Tätigkeit, nämlich die Kenntnis der Art und Weise des eigentlichen Orgelspiels, der technischen Beherrschung des Instruments, ist infolge der sehr spärlich fließenden Quellen heute ungewisser denn je. Soviel steht jedenfalls fest, daß sich der Sinn für das Farbige, für die Ausdruckskraft der Klangfarbe jedes einzelnen Registers und jeder Registerkombination erst nach und nach entwickelt hat. Die Eroberung dieses neuen Ausdrucksgebiets der Musik geht Hand in Hand mit der Kultivierung der für das Orgelspiel charakteristischen Formen der Fantasia, des Basso ostinato, der Variation, Passacaglia usw. Indem diese Formen dem Organisten Gelegenheit boten, das Instrumentarium der Orgel, das am Ende des 16. Jahrhunderts in zahlreichen Registerformen vorhanden war, in mannigfacher Zusammenstellung zu benutzen und damit gewissermaßen die Linien des polyphonen Gewebes farbig nachzuziehen, war auch bis zu einem gewissen Grade Ersatz geboten für einen Mangel, den z. B. die Italiener oft schon beklagt hatten, den Mangel aller Tasteninstrumente, die „harmonischen Affekte" auszudrücken[3]. Die Art des Orgelspiels, und besonders die der Registerverwendung, war einmal sehr abhängig von der Fertigkeit des einzelnen Spielers, dann aber auch vom „Farbensinn" des Organisten, ebenso von der Palette, die der Orgelbauer dem Organisten an die Hand gab, und endlich nicht zum wenigsten durch Art und Bau der Komposition. Bereits seit dem 16. Jahrhundert lassen sich national und landschaftlich gebundene Stileigentümlichkeiten im Orgelbau, in der Orgelkomposition und in der Spieltechnik nachweisen. So wird das farbige Gewand etwa einer Fuge Cabeçons sehr verschieden von dem eines gleichzeitigen Deutschen, etwa Bernhard Schmidt d. Ält., sich ausnehmen. Allen gemeinsam ist jedoch die geringe Registerzahl der Mischungen. Es sei hier einer anderen Sammlung von Registermischungen gedacht, die vor kurzem aufgefunden wurde[4]. Sie stammt von einem oberfränkischen Orgelbauer Theophil

[1] Vgl. André Raugel, Les Grandes Orgues et les Organistes de la Basilique de Saint-Quentin, 1925. Jean Huré sagt in seinem Vorwort von dem Verfasser, einem hochbegabten Orgelbauer († 29. April 1919): „Avec quelle joie il assista à la transformation des timbres et des intensités du petit orgue, où ... une tierce et un nasard s'amenuisèrent assez pour qu'on en pût jouer avec l'adjonction d'un seul jeu de 8′ ..."

[2] Vor allem darüber, ob diese Rottensteinschen Registermischungen typisch niederländisch bzw. norddeutsch oder ob sie allgemein gebräuchlich waren.

[3] V. Galilei redet im „Fronimo" 1584, S. 51 von den klassischen Meistern des Orgelspiels, Merulo, Zarlino und Guami, die alle „non per diffetto del' arte & saper loro ma della natura dello strumento, non hanno possuto, non possano, ne potranno mai, esprimere gli affetti delle Armonie come la durezza, mollezza, & dolcezza, ... Vgl. die wertvollen Untersuchungen Kinkeldeys, „Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhs.", S. 138f.

[4] Vgl. Hans Hofer, Eine Registrieranweisung zwischen Renaissance und Barock. Ztschr. f. ev. Kirchenmusik, Jg. 1930, S. 152.

Cumpenius, der sie 1596 bei Vergrößerung einer Rottensteinschen Orgel zu Bayreuth „dem Organisten Haubten mit aigner Hand aufgesetzet und aufgestellet“. Cumpenius hatte ein neues Pedal von vier Stimmen dem Werke Rottensteins hinzugefügt. Betrachtet man die Registermischungen oberflächlich, so glaubt man hier einer viel reicheren Verwendung der Stimmen gegenüberzustehen. Zieht man jedoch die Pedalstimmen ab, so bleiben die uns bekannten Registermischungen übrig. Als „Ganzes Werk“ bezeichnet Cumpenius: Principal, Quintadena, Octave, Quintflöte, Mixtur, Cimbel, also nur eine Stimme mehr als bei Rottenstein. Berücksichtigt man allein die Manualstimmen. so finden wir unter den zehn Mischungen des Cumpenius fünf Verbindungen zu je zwei, eine zu drei, eine zu vier, eine zu sechs Registern, außerdem werden zwei Register solistisch gebraucht. Es wird bei der weiteren Schilderung der Orgelbautätigkeit Rottensteins von diesem Bayreuther Werke des näheren zu reden sein.

Kehren wir zurück zu den Verhandlungen, die Rottenstein mit dem kursächsischen Hofe führte! In einer Eingabe vom 4. März 1563 fordert Herman Pock, Orgelmacher von Zwickau, „Herwerge“, freien Transport seines Handwerkszeugs von Zwickau, alle Materialien, besonders Zinn, Holz und Kohlen zum Löten und für seine Mühe und Kost 300 fl. Anstelle eines förmlichen Kontrakts nimmt man in Dresden kurz entschlossen die Rottensteinsche Eingabe mit ihrem Dispositionsvorschlag und den Angaben für die Registermischungen, und Rottenstein setzt in seiner charakteristischen Steilhandschrift und in einem Stil, der den dänischen Aufenthalt des Meisters nicht verleugnet, folgende Unterschrift darunter:

> Ich Hermann Rottensteen pock bekenne mit dissem mein eigen handscrift das ich das werck alhy in die slos-Kirch machgen wil mit alle stimmwerck whe in dissem brief verzeichgent ist.

Darauf folgt ein Brief des Kurfürsten an „seinen lieben getrewen Landrentmeister und Amtmann zu Meissen“ Barthel Lauterbach des Inhalts, er solle genauen Anschlag machen. Dieser Lauterbach beruft sofort eine Konferenz aller beim Orgelbau beteiligten Personen. Es erscheinen Hofprediger Schütz, Orgelmacher Hermann Pock, Tischler Hans Wiem, der „welsche“ Maler Benedikt Thola[1] und zwei andere Maler, Augustus Cordus und Meister Andres. Die drei zuletzt erwähnten Maler hatten Entwürfe zum Orgelprospekt mitgebracht. Sie sind dem Aktenstück beigeheftet. Am schönsten und edelsten in der Linienführung ist zweifellos der des Benedikt (de) Thola. Er ist ganz im Stile der italienischen Frührenaissance, wie ihn etwa die beiden berühmten Prospekte von S. Maria della Scala und der des Palazzo pubblico vom Anfang des 16. Jahrhs. in Siena zeigen[2], gehalten und hat bemalte Flügel auf der Innen- und Außenseite. Aber Meister Rottenstein fand keinen Gefallen an diesem Entwurfe, da „in der Kirche zu wenig Raum und bei Ausführung des Prospektes den Pfeifen abgebrochen werden müsse“. Beide Einwände lassen

[1] Thola war nicht nur Maler, sondern auch Musicus instrumentalis und Mitglied der kurfürstlichen Kantorei. Er war Schwiegervater des Scandellus und des Hoforganisten Walther. 1572 heiratete der 47jährige Hofprediger Walther eine Tochter des Thola, starb aber eine Woche nach der Hochzeit, am 9. Nov. 1572, eine Tatsache, die Kurfürst August in seinem Schreibkalender besonders anmerkte.

[2] Vgl. die Zeichnungen in Arthur Georges Hill, The Organ-Cases and Organs of the Middle Ages and Renaissance, Bd. I, S. 45.

sich nicht recht verstehen, denn jeder Prospekt muß doch in einem beliebigen Maßstabe ausführbar sein, andrerseits erlaubte, ja bevorzugte gerade der italienische Prospekt im Gegensatz zum deutschen die Anbringung von Pfeifen in natürlicher Länge. Nach des Orgelmachers Meinung sei der Entwurf des Meisters Andres „am fermlichsten, zierlichsten und besten". Endlich schlägt Lauterbach vor, das Anerbieten des Orgelbauers, der den Bau völlig selbst übernehmen, also alle Materialien geben und den Prospekt selbst schaffen wollte, anzunehmen. Das Handwerksvolk allhier sei zu „theuerlonigk", schreibt Rottenstein. Auch habe er Eichenholz, das vor 20 Jahren geschnitten und das ebensowohl wie das Lindenholz ganz „derre" sein müsse. Darum sei es am besten, er versorge sich selbst mit Holz von Zwickau. Im andern Falle müsse man ihm auch Hauszins für eine Herberge in Dresden zahlen. Allerdings fordere er dann mehr als 700 fl. und 200 fl. „vff die hand". Mit einer solchen Gesamtverdingung wäre auch der Herr „Haugk von schenburgk in Waldenburgk" am besten gekommen. Jedenfalls folgt ein genauer Anschlag aller benötigten Materialien:

> 1 Ctr. Engelisch Zinn, 3 Ctr. Ernfriedersdorfer Zinn, 2 Ctr. Blei, Eisen für die Register und Schrauben, Buchsbaumholz, 8 Dächer Weißleder zu den Bälgen, „Stehlener und Messener Draht", Messingk, Wismut, Leim, Pergament, Wachs, Harz, zwei Fuder Kohlen.

Aus dem endgültigen Kontrakt vom 8. April 1565 erfahren wir, daß die Orgel ohne die Flügel drei Ellen, und mit den Flügeln sechs Ellen weit, zwei Ellen tief, und vom Boden aus gerechnet, acht Ellen hoch war. Hinter der Orgel befand sich eine Wand, die von der Orgel 1 Elle 3 Zoll entfernt lag, so daß man also genug Raum hatte, um zu den Laden und Stimmen zu kommen. So ergibt sich unter Hinzuziehung der Prospektzeichnungen das Bild einer mittelalterlichen Etagenorgel mit überhängenden Seiten, die etwa 5 m hoch war und somit genügend Raum für Achtfüßer im Hauptwerk bot.

Diese Rottensteinsche Orgel, von der wir wenig weiter wissen, muß den Kern der berühmten Orgel Gottfried Fritzsches vom Jahre 1612[1] gebildet haben, denn die „Annales ecclesiastici"[2] schreiben: „Es ist auch in der Schloßkapelle ein gar feines Orgelwerk befindlich, welches Ao. 1563 hineingesetzt worden, welches man Ao. 1612 vermehrt und erweitert, sodass es jetzo (1731) aus 40 Registern bestehet". Reste des Rottensteinschen Orgelprospekts sollen nach Cornelius Gurlitt (Bau- und Kunstdenkmäler. Dresden, Stadt) in der Sammlung des Sächsischen Altertumsvereins im Großen Garten zu Dresden vorhanden sein. Die heute noch dort vorhandenen Engelsfiguren stammen jedenfalls höchstens aus dem 18. Jahrh., und es muß bezweifelt werden, ob je andere Figuren dort vorhanden waren.

---

[1] Über diese Orgel Gottfr. Fritzsches ist eine reiche Literatur vorhanden. Praetorius hat zuerst die Disposition im Syntagma mitgeteilt. Danach schrieben M. Fürstenau in den Mitt. d. Kgl. Sächs. Vereins f. Erforschung ... vaterländ. Altertümer, Jg. 1863, S. 41; Kade in den Monatsh. f. Musikgesch., Jg. 1871; Sandberger in den DTB, 5. Jahrg. 1904, S. 98; Hans Beschorner in den „Dresdener Geschichtsblättern" 1903, Nr. 2; E. Flade in den von Paul Smets hrsg. Orgeldispositionen (1931) im Anhang, S. 111—115.

[2] Joh. Andr. Gleich, „Annales ecclesiastici oder Gründliche Nachrichten der Reformationshistorie Chur Sächss. Albertinischer Linie, wobey zugleich von der Churf. Sächs. Schloß Kirche zu Dresden u. den darinnen angeordneten Gottesdiensten gehandelt wird" 1731.

Über die Nürnberger Orgelbautätigkeit Rottensteins sind wir durch die gewissenhaften Quellenstudien Rud. Wagners[1] aufs beste unterrichtet. Der Ruhm Rottensteins ist offenbar von Dresden und Zwickau aus nach Nürnberg gedrungen. Die Orgel der Spitalkirche — so beschließt der Nürnberger Rat am 24. März 1564 — muß gebessert werden. Jetzo sei „ein feiner tüglicher Mann allhier", und Ratsherr Lienhardt Tucher fügt drängend hinzu, „man solle zusehen, daß man mit dem berühmten Manne versehen sei". Es ergibt sich aus anderen Eintragungen, daß es Hermann Rottenstein aus Zwickau war, dem dieser schmeichelhafte Ruf vorausging. Meister Rottenstein beginnt jedenfalls die erwähnte Erneuerung der Spitalsorgel „auf die Marterwochen" des Jahres 1564 und vollendet sie am 30. Juni. Außer den verabredeten 100 fl. erhält er noch eine Verehrung von 50 fl., eine Summe, die selbst für einen berühmten Orgelbauer und einen den Künstlern wohlgesinnten Rat außerordentlich hoch ist. Die Munifizenz des Rates erklärt sich aus den Worten Rottensteins, daß er um einen solchen niedrigen Preis keine weitere Orgel mehr renovieren wolle. Man will sich durch ein beträchtliches Gratial den berühmten Mann auf alle Fälle sichern und tut noch ein übriges, indem man das Spital beauftragt, dem Roß des Orgelbauers Futter und seinem Jungen die Kost zu reichen. Inzwischen hatten die Kirchpfleger zu SS. Sebald und Egidien dem berühmten Meister ihre Orgeln anvertraut. Besonders die letztere Orgel befand sich in einem sehr verwahrlosten Zustande. Rottenstein mußte über 300 neue Pfeifen allein für dieses Werk anfertigen und berechnete zur großen Entrüstung des Rates dafür die Summe von 150 Tl. Die vom Rate zur Abnahme der Egidiorgel aufgeforderten Organisten Lautensack und Nottelein[2] können nur bezeugen, daß das Werk „verderbt gewesen, nunmehro wieder zurechtgebracht und viel Arbeit daran geschehen". Der Orgelbauer wolle sich aber mit 150 fl. begnügen.

Bereits aus diesem „Ratsverlaß" vom 11. Okt. 1564 ist zu ersehen, daß Rottenstein vom Nürnberger Rat der Stadt Weiden empfohlen worden war. Aus dem Akteneintrag geht aber gleichfalls hervor, daß der Rat bereits diese Voreiligkeit bereut hatte, denn er beschließt, einen Boten nach Weiden zu schicken, der berichten solle, was „ungeschickter und wutiger reden" sich dieser Organist (Rottenstein)[3] „vernemen lassen". Die Weidener sollten erst mit ihm Kontrakt schließen, wenn

---

[1] Vgl. ZfM 1930, Heft 8 und Z. f. ev. Kirchenmusik, Jg. 1927, Nr. 10/11 und 1928, Nr. 1. An dieser Stelle sei Herrn Dr. Wagner für die Beschaffung der urkundlichen Auszüge herzlichst gedankt.

[2] Über Paulus Lautensack und dessen klavierpädagogische Tätigkeit bei dem Patriziersohn Paulus Behaim vgl. Kinkeldey, Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhs. S. Register. Über die Tätigkeit Lautensacks als Organist an St. Sebald berichtet Sandberger in DTB, Jg. V. — Der zweite, unter dem Namen Nottelein erwähnte Orgelsachverständige ist wohl identisch mit Bonifacius Nottle (Kinkeldey, S. 96).

[3] In den Akten begegnet uns einigemal diese Berufsbezeichnung Rottensteins. Man darf es wohl für ausgeschlossen halten, daß unser Meister wirklich festangestellter Organist an einer der Kirchen Zwickaus war. Die Akten der Zwickauer Archive bieten dafür nicht den geringsten Anhalt. Außerdem war der Meister wohl den größten Teil des Jahres von seinem Domizil entfernt. Die Bezeichnung bedeutet weiter nichts, als daß er die Orgel spielen konnte. Diese Verbindung von Organist und Orgelbauer in einer Person war in den früheren Jahrhunderten beinahe eine Selbstverständlichkeit. Man kann umso eher annehmen, daß Rottenstein seine Werke auch musikalisch meisterte, da er sich ja so umständlich über Registermischungen ausläßt.

er das Werk „unter die hand nehme“. Mitte Oktober 1564 muß Rottenstein die Reise nach dem etwa 70 km von Nürnberg entfernten Weiden in der Oberpfalz angetreten haben. Aus dem Nürnberger Ratsprotokoll vom 23. Okt. geht nämlich hervor, daß Rottenstein vom Rat zu Wien dringend gewünscht wird[1]. Er soll nach Wien kommen, um dort verschiedene Orgelarbeiten auszuführen. Der Überbringer des Briefes war der Organist Stephan Koch von St. Dorotheen zu Wien, der ein Schwager Rottensteins war[2]. Er war am 23. Sept., mit 10 fl. Zehrgeld versehen, auf die Suche nach dem Meister geschickt worden. Die Nürnberger geben dem ausgesandten Boten folgenden Bescheid mit auf den Weg: Rottenstein habe seine Arbeit in Nürnberg vollendet und sei abgereist. Möglicherweise sei er in Weiden zu finden oder in Zwickau.

Wien scheint um jene Zeit entblößt von Orgelbauern jeder Art gewesen zu sein[3]. Im Stephansdom waren 1564 die Orgeln in schlechtem Zustand; die kleine

---

[1] Abgedruckt bei Th. Hampe, Nürnberger Ratsverlässe über Kunst und Künstler im Zeitalter der Spätgotik und Renaissance, unter Nr. 4034.

[2] Stephan Koch war ein Sohn des Organisten Paul Koch d. Ält. Dieser letztere ist 1542 in Joachimsthal nachweisbar und wird 1553 als Organist (?) und Orgelbauer nach Zwickau berufen. Das ergibt sich aus folgendem Eintrag in den Zwickauer Ratsprotokollen:

> Sonnabend nach Thomas in Vigilia Sancta 1543. Nachdem kein gutter Meister itzo allhier und die Werke in beiden Kirchen auch nicht gut sind, als soll der Organist zu St. Joachimsthal Meister Paul Koch angenommen und mit desselbigen Rat und Bedenken die Orgelwerke in beiden Kirchen wiederumb angerichtet werden.

Nach dem Totenbuch zu St. Marien in Zwickau starb „Paul Koch, des paul Organisten Vater Freitag nach Estomihi 1546“. (Fürstenau, und danach Vollhardt bringen die falsche Jahreszahl 1535.) Jedenfalls war zu Lebzeiten des älteren Koch sein Sohn bereits im Amt. Ein weiterer Eintrag in die Ratsprotokolle läßt erkennen, daß dieser seit 1544 im Dienst der Stadt stand und daß er auf weitere drei Jahre verpflichtet werden soll. Es geschieht ebenso wie beim Vater im Hinblick auf seine großen Erfahrungen im Orgelbau. Nach Vollhardt war P. Koch d. Jg. erst Organist zu St. Katharinen, und von 1552 bis 1580 (†) zu St. Marien. Wir begegnen ihm im weiteren Verlauf unserer Darstellung des öfteren, so als Orgelrevisor in Weiden und als Bevollmächtigter seines Schwagers in Geldangelegenheiten.

Stephan Koch, wohl in Joachimsthal geboren, taucht um 1564 als Organist in Wien und 1569 als Orgelbauer in Annaberg auf (Joh. Christ. Meier, Die Herrlichkeiten des Annaberger Tempels, 1726), wird 1575 Bürger von Zwickau, muß in guten Vermögensverhältnissen gelebt haben, denn er kauft und verkauft mehrfach Häuser in Zwickau (Lehnbuch II v. 1536, Bl. 49 betr. Kauf eines Hauses in der Klostergasse 1575, Verkauf 1582. Bl. 51: Kauf eines andern Hauses in derselben Gasse 1586, und Verkauf durch seine Erben 1594) und stirbt „Dienstag. den 29. Dec. hora 2, 1590“. Seinen Wohlstand verdankte er seinen beachtlichen Leistungen als Instrumentenbauer. Im Dresdner Instrumenteninventar von 1593 (Fürstenau, Mitt. d. Sächs. Ver. z. Erf. vaterl. Alt., 1872) werden drei Positive seiner Arbeit namentlich aufgeführt, und Nr. 23, „ein Instrument mit 2 Clavieren von dem Organisten zu Zwickau“, kann auch nur St. Koch zugewiesen werden. 1581 erneuert er die Orgel zu Habelschwerdt und vermehrt sie durch „Posaunen, gedeckte Flöten, einen gedeckten Baß, Nachthorn, Tremulant und Vogelgesang. Er erhielt 100 Schock. Doch glaubten sich die Kirchväter von ihm betrogen, da er viel Pfeiffen abgeschnitten und gestohlen hatte“ (Vierteljahrsschrift f. Gesch. u. Heimatk. d. Grafschaft Glatz, 1887/88, S. 274).

Wustmann berichtet in seiner Musikgeschichte Leipzigs von einem Orgelbauer und Organisten zu Zwickau namens Georg Koch, der die Orgel zu St. Nicolai in Leipzig im Jahre 1585 unter der Aufsicht Ammerbachs erneuerte.

Die besonders große musikalische Befähigung der Zwickauer Organistenfamilie Koch, ein Merkmal des Sudetendeutschen, bezeugt Mag. Tob. Schmidt in seiner Chronica Cygnea, in der er anführt, daß „die Köche dieses Geschlechts eine sonderliche natürliche Zuneigung zum Orgelschlagen gehabt haben“.

[3] Herr Hofrat Dr. Koczirz hatte die große Liebenswürdigkeit, für mich die Nach-

Orgel stand schon im dritten Jahr still. Die Bässe des Krummhorns und der Posaune in der großen Orgel sibilierten und nur notdürftig konnte der Organist „zu den Schotten“, Peter Seibitz, verschiedene kleinere Mängel beheben. Doch nirgends war ein „kunstreicher Meister“ zu finden, der die Gebresten der kleineren Orgel geheilt hätte. Da hatte Stephan Koch auf seinen Schwager Rottenstein und seine ruhmvolle Tätigkeit aufmerksam gemacht. Am 27. Nov. 1564 kommt Rottenstein an, besichtigt die kleine Orgel und schließt mit den „Verordneten Herren Comissari“, nämlich dem Kirchenmeister zu St. Stephan und den Organisten, den Kontrakt, die kleine Orgel auf seine Mühen und Kosten wiederum zu erneuern, aufzusetzen und alle Notdurft dazu zu geben, wofür er, wenn sie „gerecht und guet“ sein würde, über ein ganzes Jahr lang „auf sein Wagnus“ 325 Tl. erhalten solle. Am 6. März 1564 bekam Rottenstein als erste Rate 32 Tl. Er verließ offenbar umgehend Wien, denn die folgenden Posten der Kammeramtsrechnung betreffen Summen von insgesamt 30 Tl. für Reiseauslagen, Gasthausrechnung usw. Man konnte umsomehr dem Orgelbauer trauen, als man doch durch Stephan Koch wußte, daß man es mit einem ehrlichen Manne zu tun hatte.

Die nächste Sorge Rottensteins galt der Orgel zu Weiden (Oberpfalz), an der er bis zum September des folgenden Jahres arbeitete. Die Stadtkammerrechnungen von Weiden melden vom 30. Juli 1565:

> Paul Koch, Organist aus Zwickau, allhier zu seinem Eidam Hermann Rottenstein kommen, das neue Werk etliche Mal beschlagen und eines tauglichen Organisten (wegen) mit ihm Handlung gepflogen. Verehrt 5 Tl.

Die glückliche Vollendung des Baues bestätigt die Inschrift, die früher am Orgelprospekt der Weidener St. Michel-Pfarrkirche angebracht war und die Rottensteins niederländische Abkunft betont: Haec organa facta sunt per me Hermannum Raphaelem Rottenstein natus ex Hollandia in inferiori Germania A. 1565[1].

Eigentlich gedachte Rottenstein seine Bautätigkeit in Wien gegen Pfingsten des eben erwähnten Jahres zu beginnen. Aber der Weidener Bau fesselte ihn bis Ende Juli. Erst am 16. September treffen zwei „Jünglinge mit der Lade“ ein, und der Meister selbst kommt noch einen Monat später, nachdem er ein „Väsl“ (Faß) mit Zeug (Werkzeug und Material) im Gewicht von $5^3/_4$ Ztr. mit der Nachricht vorausgeschickt hatte, daß er selbst „aigner Person des großen wassers halber nit mugenn heraus khumen“. Jedenfalls macht sich Rottenstein bald nach seiner Ankunft ans Werk und stellt in kürzester Frist zunächst einmal die kleinere Orgel her, die immerhin die große Summe von 293 Tl. verschlingt. Dann erbietet er sich, die große Orgel zu St. Stephan zu bessern. Auch schlägt er Neubauten von Orgeln zu St. Michael und im Bürgerspital vor. Wie die Kammeramtsraitungen bezeugen, reist Rottenstein nach Vollendung seiner ersten Arbeit zunächst wieder heimwärts und erscheint erst im April des folgenden Jahres wieder. Bis 19. Sept. 1567 muß er ununterbrochen in Wien tätig gewesen sein. Der Kontrakt wegen Erbauung der zwei Orgeln zu St. Michael und im Bürgerspital wurde am 17. Sept. 1567 im Beisein des Bürgermeisters Alois Uberman und des Stadtschreibers Franz Igshauer d.

richten über Rottensteins Aufenthalt in Wien und seine dortige Orgelbautätigkeit aus den Oberkammeramtsrechnungen und den Kirchenakten zu St. Stephan auszuziehen.

[1] Vgl. Kunstdenkmäler Bayerns II, 9. Heft, S. 127.

Ält. geschlossen. Außerdem versprach Rottenstein, die „zwo Orgll zue Sandt Steffan, was die Notdurfft daran erfordert, bessern und auswechseln, davon man ihm für seine Mühe und Arbeit geben soll 1000 fl. Rheinisch, was aber Zinn, Holz, Eisen und andre Arbeit belangt, soll man die Wercklеute gemeiner Stadt insonderheit zahlen". Solche Lieferanten für die Orgeln waren vor allem die Tischlermeister Peter Ostermann und Peter Turner, die ganz gegen orgelbauerischem Brauch sogar die Laden für das Werk und für das Rückpositiv sowie das Gehäuse anfertigten. Rottenstein durfte sich wohl auf gewissenhafte und künstlerische Ausführnng bei beiden Meistern verlassen. 54 Ventile lieferte der Drechslermeister Michel Raithamer. Rottenstein selbst hatte 4 Ztr. 67 Pf. Zinn aus Zwickau nach Wien gebracht, wofür er 84 fl. erhält. Am 5. Sept. 1567 war mit ihm abgerechnet worden. Man zahlt ihm den Rest von 331 fl., ferner 9 fl. für 1/2 Ztr. Zinn und belohnt ihn für die gutgelungene Arbeit durch einen „Partneuleser" (Portugaleser) im Gewicht von 10 Dukaten in Gold. Seinen beiden Gesellen wurde ein Trinkgeld von 4 Dukaten aus dem Stadtsäckel bewilligt. Mit 28 fl. wurde Rottenstein aus der Herberg, die er bei dem Bürger Lobwein genommen hatte, gelöst. Die Ausschmückung des Gehäuses besorgte der Wiener Meister Daniel Meldemann für 150 fl. und eine Verehrung von 10 fl.

Erst im Jahre 1569 hören wir wieder mancherlei von unserem Meister. So erweitert er im August dieses Jahres die große Orgel zu St. Nikolai in Leipzig um einige Register, reinigt und stimmt sie für 61 Tl.[1] Dann schließt er mit dem Stadtrat zu Ölsnitz[2] i. V. 1569 einen Vertrag wegen Lieferung einer neuen Orgel zu St. Katharinen, die er im folgenden Jahre vollendet. Die Hauptarbeit mag wohl der Neubau der Orgel für die vom Kurfürst Vater August erbaute und seinen Namen tragende Augustusburg beim Dorf Schellenberg gewesen sein. Über dieses Werk sind wir dank der im Sächs. Hauptstaatsarchiv[3] sorgfältig aufbewahrten Aktenstücke genauer unterrichtet. Rottenstein schlägt eine Disposition ähnlich der im Dresdner Schloß vor, nämlich

> Principal, Gedackt, Oktave, Zimbel, Mixtur, Gemshörner, Regal, Trompeten. Tremulant.
>
> Diese Stimmen alle so groß wie im Schloß (zu Dresden), von dem besten Zinn, so in dem Meißner Lande geschmelzet wird, nur das Gehäuse kleiner und „Suptieler". Preis einschl. der Materialien: 700 Tl.

Rottenstein fügt hinzu: „Es kann auch keiner so fern er was Redlichs und tüchtigs machen will, weniger nehmen".

In einem zweiten Dispositionsentwurf ist für Gedackt (8') das Kleingedackt (4') genommen und Trompete (8') weggelassen. Preis: 500 Tl. einschl. der Materialien, 300 Tl. ohne dieselben.

Aus dem folgenden Blatt des Aktenstückes (ebenso undatiert wie das vorige) ersieht man, daß die letztere Disposition genommen wurde und daß sich der Orgel-

---

[1] Wustmann, Musikgeschichte der Stadt Leipzig I, S. 143.

[2] Jahn, Chronik von Ölsnitz i. V., S. 474.

[3] Loc. 35801 sub „Augustusburg". Acta die Fertigung einer neuen Orgel in die Schloßkirche ufm Schellenberge. Ao. 1569. Den Augustusburger Orgelbau betreffen auch verschiedene Briefe aus dem Jahre 1574 unter Loc. 8523: Sechs unterschiedliche Bücher darinnen allerley gemeine Schreiben an Churfürst August zu Sachsen von dem 1570. bis auf das 1585. Jahr. Das 1. Buch, S. 478, 480, 481, 483.

bauer noch beträchtlich abhandeln läßt. Er bekommt 400 fl. (21 Gr. auf einen fl. gerechnet) und muß alles selbst liefern.

Interessant sind die beiden, dem Aktenstück beigehefteten Prospektzeichnungen, die allerdings nur skizzenhaft ausgeführt sind. Sie zeigen, stilistisch betrachtet, eine Durchdringung spätgotischer Formelemente mit solchen der Renaissance. Besonders abenteuerlich erscheint der zweite, größere Entwurf. Der hier dargestellte Orgelprospekt besteht aus fünf Teilen, aus zwei gewaltigen, überragenden Spitztürmen zu beiden Seiten, zwei anschließenden Flachfeldern und einem etwas vorgebauten größeren Flachfeld in der Mitte. Die Spitztürme enthalten die größten Prinzipalpfeifen und zwar in bossierter Arbeit. Über den Pfeifenmündungen befindet sich ein Aufbau, der mit einem gewaltigen Turban gekrönt ist. Merkwürdig kontrastieren mit diesen orientalischen Anklängen die auf verschiedener Höhe postierten Engel, die Heerhörner blasen und durch ihre weitvorgebeugte Haltung wie eine Illustration eines mittelalterlichen Mysteriums (man denke an „Jedermann") oder wie eine Vision des Jüngsten Gerichts wirken. Das eigentliche Korpus wird von bärtigen Atlanten, die Schlangen in den weitausgestreckten Händen halten, getragen. Nur der Oberteil dieser der griechischen Sagenwelt entlehnten Gestalten ist sichtbar. Der untere Teil läuft in Säulen aus, ein Motiv, wie es die Renaissance häufig bietet. Jedenfalls war es ein Prospekt, der viel zu sehen und zu staunen gab und dessen Wirkung offenbar erprobt war. Unter diesen zweiten Entwurf hat Rottenstein geschrieben:

> 12 Stimmen oder Register. Trommeten Bibende Stimme[1] und andere mehr frembde Stimmen vff 400 Tl.

Der erste Prospekt zeigt auch Teile wie der eben besprochene, so einen Mittelturm von halbkreisförmiger Grundfläche, der an Höhe und Größe die Spitztürme an den Außenseiten beträchtlich überragt. Zwei Flachfelder vermitteln zwischen dem Turm in der Mitte und den beiden Seitentürmen. Deutlich ist zu erkennen, daß Rottensein ein Manual anzuwenden gedachte. Über dem Manual sind Registerhaken angebracht. Sie werden in bestimmte Einkerbungen heruntergezogen und darin festgehalten, was auf Springladen schließen läßt. Beide Prospekte haben überhängende Seiten, ein wichtiges Kennzeichen gotischer Prospekte[2].

Nur kurze Zeit erfreut sich diese Orgel der ihr von ihrem Erbauer verliehenen Tüchtigkeit. Bereits am 9. August 1570 schreibt der Schösser Urban Schmidt an

---

[1] Außer Rottenstein verwendet auch Hans Scherer d. Ält. die Bezeichnung „Biebende Stimm". Vgl. die wertvolle Studie Rubardts „Nachrichten über die Orgelbauerfamilie Scherer" in Musik und Kirche, II. Jg., 1930, S. 114. Sollte nicht dieser Scherer die Orgel zu St. Marien in Flensburg, in der sich (vgl. Anm. 4, S. 6 dieses Aufsatzes) die gleiche „frembde Stimme" befindet, erbaut haben? Ferner baute 1554 Meister Berenth in Danzig zu St. Johann die „beuende Stimme", Meister Petz 1571 in Königsberg die gleiche Stimme. 1573 erwähnt sie Osiander.

[2] Vgl. Arth. George Hill, The Organ-Cases and Organs of the Middle Ages and Renaissance. Man erkennt unschwer die überhängende Stellung der „V-shaped Side towers" (V‾V) als charakteristisch für alle älteren Orgelprospekte bis etwa zum Beginn des Barock. Hill sieht in dieser Besonderheit der architektonischen Gestaltung der Orgelgehäuse einen Gegensatz in der Linienführung gotischer Kirchtürme. So heißt es T. I, S. 22; „This overhanging of the sides seems generally to be as necessary to the design as is the contrary principle by the ‚battering' of a Gothic tower or steeple".

den Kurfürsten, daß der Orgelmacher Hermann Rodenstein aus Zwickau jüngst erschienen sei und angegeben habe, die „wandelbare Orgel uff dem Schlosse wieder in Ordnung bringen zu wollen, habe sich aber geweigert, das Geringste an dem Werke zu machen, wenn nicht besonderes Gedinge zwischen ihm und dem Churfürsten aufgerichtet werde". Der Schösser solle es dem Kurfürsten berichten.

Man darf billig darüber erstaunt sein, daß Rottensteins Werk bereits nach so kurzer Zeit versagte. Aber der Meister rechtfertigt sich in einem Briefe an den Kurfürsten, in dem er ausführt, daß das Werk zu Augustusburg nicht durch seine Schuld, sondern „wegen der Feuchtigkeit, so von dem Gemäuer (in die Orgel) hinein geschlagen", gelitten habe. Auch seien der Spielschrank und der Zugang zu den Bälgen nicht verschlossen gewesen, weswegen die Bälge und andere Dinge daran zerbrochen. Das Werk möchte in Zukunft verschlossen gehalten werden, damit er zufrieden bleiben möchte[1]. Er hätte einen Vorschlag gemacht, ein „besonderes Positiv ein Komma niedriger[2] als die Orgel ins Corpus hineinzusetzen", wie das auch der Kapellmeister geraten hätte. Sollte der Kurfürst für seinen Vorschlag sein, dann bäte er darum, daß unterdeß, weil er mit dem Werk in Augustusburg umgehe, solche Arbeit mit dem Positiv in seiner Werkstatt in Zwickau vorgenommen würde, damit er also eher damit fertig würde. Er bittet den Kurfürsten, dieweil er auf seinen Bescheid warten und zehren müsse, ihn aus der Herberge zu lösen". Die Rechnungen erweisen, daß Rottenstein vom 3.—14. August 1574 in Augustusburg anwesend war und daß ihm 10 fl. 16½ Gr. für Kost, Nachtlager und für das Rauhfutter seines Kleppers vergütet werden. Inzwischen trifft ein Befehl des Kurfürsten ein, Rottenstein solle das Werk genau besichtigen und anzeigen, wie dem Werke könne geholfen werden. Rottenstein schreibt zurück, er habe das Werk mit Fleiß besichtigt, befinde demnach, daß es zu renovieren sehr von nöten, zumal es schon etliche Jahre gestanden und niemals renoviert worden. Wörtlich heißt es weiter:

> Es ist aber gnädigster Churfürst an dehme, das von wegen etlicher Gesenge und Messen, so man Jtz vndt Componiret, solch Werk oftmahls gar zu hoch, daß die Cantores sonderlich aber die Altisten[3] nicht folgen können,

[1] Die Baugeschichte des Schlosses Augustusburg beweist, wie sehr Rottenstein mit seiner Beschwerde recht hatte. (Vgl. Bau- und Kunstdenkmäler Sachsens.) Nach glücklicher Beilegung der Grumbacher Händel hatte Kurfürst August 1567 beschlossen, anstelle einer alten Burg auf dem Schellenberge ein neues Schloß als ein weit in die Lande ragendes Siegesdenkmal durch den Leipziger Bürgermeister Hieronymus Lotter errichten zu lassen. Die für jene Zeit ganz ungewöhnlichen Ausmaße der Arbeit, die Ungeduld des fürstlichen Auftraggebers verbunden mit der Unfähigkeit und Unzufriedenheit der Bauarbeiter brachten es mit sich, daß Lotter, trotz der Unterstützung durch den niederländischen Architekten Erhard van der Meer körperlich und seelisch zusammenbrach. Im April 1564 war der Grund zur kleinen, mit einem spitzen Dachreiter gezierten Schloßkirche „Zum Herrn Jesu" gelegt worden, Ende November war sie unter Dach, aber erst am 30. Januar—1. Februar 1572 wurde sie geweiht. Also gingen Bauarbeiten während und nach Aufstellung der Orgel weiter! Die Orgel stand auf der Südseite über dem Altar in einem zweiten „Korbbogen". Muster für die Grundrißanordnung waren Dresden, Torgau und Freiberg.

[2] Man muß unter „Komma" den Unterschied zwischen Chor- und Kammerton verstehen. Es ergibt sich aus dem weiter unten mitgeteilten Briefe Rottensteins, daß dieser Unterschied eine Sekunde (genauer nach Praetorius, Syntagma S. 17: eine große Sekunde) ausmacht.

[3] Über die Unbrauchbarkeit des hohen Chortons für die Orgel, soweit sie die Be-

wäre derwegen zuträglich und sehr von nöten, dieweil unter dem Fuß der Orgel noch Raum übrig, ungefährlich mit sechs Stimmwerken, so eine Secunda niedriger als die Orgel (welches denn ohne Schaden der Orgel geschehen könnte) unten in das Corpus hinein machte, so wäre demnach mit einem jeden Gesange fortzukommen, daß es ferners Klagen nicht würde bedürfen.

S. 480 des Briefbuchs. Undatiert, doch aus dem Ende des Jahres 1574.

In den Registrandenbemerkungen zu den Briefadressen heißt es regelmäßig, wie auch in Wien und Nürnberg: Rottenstein, Organist von Zwickau [1].

Tätigkeit in Franken

Seit 1573 finden wir Rottenstein in Bayreuth [2]. Er erbietet sich, ein Orgelwerk wie das zu Schweinfurt oder „Cranach" [3] und zwar mit folgenden Registern zu verfertigen

Principal 8′, Grobgedackt, Quintadena, Flachflöte, Mixtur, Zimbelln, Octave, Gemshorn, Sufflet, Trommeten, Quintflöit.
Trommel, Vogelgesangk, Tremulant.
Krummhorn (nachträglich auf Betreiben des Amtmanns Hans Christoph von Wallenrode, der das Register anderswo gehört hatte, eingebaut).

Man einigt sich auf einen Preis von 400 Tl., wovon 100 Tl. bei Beginn, und 300 Tl. bei Vollendung des Werkes zu zahlen waren. Die Stimmen des Werkes standen auf einer Lade und einzelne Stimmen waren ins kurze angehängte Pedal abgezogen.

1576 waren etliche Mängel eingetreten. Der Rat schreibt an Rottenstein, er solle kommen und die Mängel beheben. Der Meister erwidert am 1. Juni 1576 aus Zwickau:

Ersame fürsichtige wolweise herren besonders gutte freunde: Eure schreiben an mir gethan hab ich empfangen von wegen eure orgel / welche etlichge mangel bekommen sült haben und [soll] ich mich für die feiertage zu euch [begeben] die selbige werker zu helfen / so ist nu an dem / das ich mit Swärheit des leibes beladen bin / und auf dismal so balt nicht kommen kann, sondern / So ferne mir godt das leben gunt (so wil wils got balt nach die feiertage kommen) so das selbige werker zu rechte brengen / dan ich het euch wol mein Diner geschickt / aber ich sehets für gut an / das ich selbs machge / hie mit godt bevolen. Datum Zwickau den 1 Juny 76

Ew. Ew. . . . alzeit
Herman Raphael Rodenstein orgelmache

gleitung zum Gesang betraf, ziehen sich bewegliche Klagen, die bei Schlick anfangen und erst bei Adlung verstummen, durch die Jahrhunderte. — Es ergibt sich leider nicht aus den Akten, ob der Vorschlag Rottensteins, ein „Kamermanual" einzubauen, verwirklicht wurde.

[1] In der Zeit von 1571—73 schweben Verhandlungen zwischen Rottenstein und dem Ulmer Baupflegeamt wegen Erbauung einer Orgel im Münster, die aber nicht zum Abschluß führten. Vgl. Musik u. Kirche III, S. 181 u. 183.

[2] Ich verdanke den Hinweis auf die Tätigkeit Rottensteins in Franken, besonders in Bayreuth, Herrn Lehrer Hans Hofner, der mir auch Auszüge aus den Akten der Bayreuther Archive verschaffte.

[3] Cranach, heute Kronach, die Geburtsstadt des Malers Cranach. Es kann vermutet werden, daß Rottenstein den Maler Lucas Cranach d. Jg. persönlich kannte und daß er auf dessen Empfehlung den Auftrag zum Orgelbau in Kronach, wohin sicherlich noch Beziehungen von seiten der Malerfamilie bestanden, erhielt. 1571 im Herbst wird nämlich das berühmte Altarwerk mit dem herrlichen Altarbild L. Cranachs in der Schloßkirche zu Augustusburg aufgestellt (Gurlitt, Bau- und Kunstdenkmäler).

Diese Orgel Rottensteins wurde, wie schon oben erwähnt, 1594 durch den Orgelbauer Theophil Cumpenius, der allem Anschein nach nicht zu der weitverzweigten thüringischen Orgelbauerfamilie Compenius gehört, vergrößert und später durch ein Werk Gottfried Fritzsches ersetzt. Nach den Bayreuther Turmknopfnachrichten[1] hatte Markgraf Christian das Werk 1619 gestiftet. Man ersieht aber aus beiden Ausgaben des Syntagma, daß schon längere Zeit vorher das Werk und seine Ausführung durch Fritzsche geplant war, Die Disposition, die im Syntagma auf S. 200 im Anhang verzeichnet ist, kam nicht zur Ausführung, sondern ein kleineres Werk mit Positiv und einem ans Pedal zu koppelnden Oberwerk[2]. Die Prüfung der vollendeten Orgel wurde von Praetorius, Schütz und Scheidt vorgenommen.

In dem gleichen Jahre 1573, in dem Rottenstein den Vertrag in Bayreuth schloß, finden wir unsern Meister auch in der Stadt der Burggrafen. Der Nürnberger Rat hatte seine beiden Orgeln zu St. Lorenzen und die der Frauenkirche dem ortsansässigen Meister Hanns Vogel zur Reparatur übergeben[3], hatte aber alle Ursache, mit der geleisteten Arbeit unzufrieden zu sein[4]. Nun erinnert man sich wieder des Zwickauer Meisters und gedenkt ihm „die maist bußwürdige vnderhand zu geben“. Leider — diesen Stoßseufzer glaubt man aus der Fassung des Akteneintrags herauszuhören — verlange er 400 Tl. Diese am ärgsten vernachlässigte Orgel war offenbar die zu St. Sebald. Die Nürnberger Kirchengeschichte von Will II berichtet: „Hermann Raphalder (!), ein Orgelmacher aus Ober-Niederland und Bürger zu Zwickau, hat diese Orgel (zu St. Egidien) renoviret, darzu noch das Rückpositiv und den Subbaß im Pedal gemacht, doch im Clavier und Pedal nicht weiter herab als ins *F* hinauf ins a''“. Sie wird am 10. August 1573 als fertig gemeldet, nachdem sie durch „alte verständige Organisten alhie In der prob Untadelbar vnd gut befunden“. Die Ratsverlässe lassen deutlich erkennen, wie man sich bemüht, es nicht mit dem berühmten und gewissenhaften Orgelbauer zu verderben. Auch seinen Wünschen in bezug auf Bezahlung will man tunlichst entgegenkommen. Über Rottensteins Tätigkeit an der Spitalsorgel folge ich Wagners Forschungen[5]. Danach hatte Isaak Haßler[6], der Vater des berühmten Komponisten, von 1558—91 Organist an der Kirche zum hl. Geiste (Spital), Anfang des Jahres 1574 mehrfach darum gebeten, daß man seine Orgel stimmen und „zurichten“ lasse. Und zwar tat er es in der stillen Hoffnung, daß man ihm selbst, der große Wissenschaft in der

---

[1] Bayreuther Turmknopfnachrichten von Fr. H. Hofmann im Arch. f. d. Gesch. von Oberfranken, Jg. 1907.

[2] Nach Hofner wurde kein einziges Aktenblatt über diesen Orgelbau Fritzsches gerettet. Das Staatarchiv Bamberg besitzt lediglich ein Verzeichnis der Münzsorten, mit denen der Dresdner Meister bezahlt wurde.

[3] Nürnberger Ratsverlässe vom 22. April 1573, 10. Aug. 1573, 12. u. 25. Febr. 1574.

[4] Mit H. Vogel d. Ä. verhandelte 1579 der musikalische Hofprediger Osiander aus Stuttgart, daß er für 300 fl. ein neues (zweites) Manual zu einer von Mich. Schmid hergestellten Orgel liefern solle. Die Arbeit befriedigte auch hier nicht, so daß Vogel das Werk wieder zurücknehmen und ein neues liefern mußte. Vgl. Bossert, Würt. Vjschr. f. Landesgesch., Jg. 1900, S. 245 f.

[5] Z. f. ev. Kirchenmus., Jg. 1927, S. 253.

[6] Über I. Haßler vgl. an erster Stelle Sandberger in DTB V und Seiffert DTB VI, ferner ZfM XIII, S. 463 f. Über dessen Beziehungen zu Hans Haiden vgl. Kinsky, Hans Haiden, der Erfinder des Nürnberger Geigenwerks, ZfM VI, S. 193. Über den Joachimsthaler Aufenthalt orientiert Sandberger in den DTB V, S. CIII u. XXXXIX.

Kunst des Instrumentenbaus hatte, die Arbeit übertrug. Der Rat vertraut sie jedoch dem Rottenstein an, der 70 fl. Lohn und 1/2 Sumer Korn erhält.

Seit seiner Krankheit (1576) scheint Rottenstein keine größeren Werke mehr gebaut zu haben. 1577 treffen wir ihn in Leipzig[1], wo er vier Register in die Orgel der Nikolaikirche einsetzt und ein Positiv zu St. Thomas aufstellt. Dann führt er noch ein kleineres Werk in der Nikolaikirche zu Freiberg mit etwa 5—6 Registern (324 Pfeifen, 2 Bälgen) aus. Endlich findet sich sein Name auf einer Quittung im Zwickauer Ratsarchiv[2], die besagt, daß Rottenstein das Kaufgeld für ein Haus, das er 1572 vom geistlichen Kasten für 800 fl. erkauft hatte, bis auf 300 fl. bezahlt hat. Unterm 8. Juli 1583 heißt es im Totenbuch der Marienkirche zu Zwickau: „Ist zu Weimar in Gott entschlafen Hermann Rottstein der Orgelmacher und Dienstag den 9. Julij zur erden bestetiget worden“. Eine Durchforschung der verschiedensten Weimarer Archive[3] bot nicht den geringsten Anhalt dafür, zu welchem Zwecke Rottenstein damals in Weimar weilte.

Die nachgelassene Witwe scheint keine rechte Erwerbsquelle mehr gehabt zu haben. Sie zahlt zwar von der Hypothek zu 300 fl., die sie dem geistlichen Kasten schuldet, im Jahre 1578 250 fl. zurück. Sie konnte das, da die Erben Rottensteins (außer der Mutter Clara, der Orgelbauer Raphael R., damals mündig, ein zweiter Sohn, Hermann, für den sein Vormund zeichnet, und eine Tochter Johanna, die Ehefrau des Wolf Ditrich) einen Garten vor dem Frauentor für 250 fl. verkauften. Dann nimmt sie aber mehrfach Anleihen beim geistlichen Kasten und bei verschiedenen Bürgern auf, wobei sie ihr Haus verpfändet. Unmittelbar vor dem 6. März 1594 muß sie gestorben sein. An diesem Tage sind alle Hinterbliebenen, mit Ausnahme von Raphael, der als „Ausländer“ bezeichnet wird, zur Erbteilung versammelt. Sie anerkennen die Schuld der Mutter und verkaufen ihr Haus am 11. Sept. 1596, wobei jeder Erbe noch 161 fl. 16 gr. erhält.

Der Name des ältesten Sohnes Rottensteins, der die Vornamen seines Großvaters, Gabriel Raphael trägt, taucht noch einigemal besonders in Böhmen und Franken auf. Er heiratet in Karlsbad 1577 die Tochter eines Pfarrers zu Barfeldt, Cunigunda Rubendunst, deren Mutter beschuldigt wurde, den großen Stadtbrand vom Jahre 1604 veranlaßt zu haben. Rottenstein nebst Frau und Schwiegermutter wurden auf ewig des Landes verwiesen. Diesem Rottenstein dürfte wohl die Erbauung der Orgel zu Königsberg in Franken zuzuschreiben sein[4]. Er baut hier 1582 (also noch vor dem Tode des Vaters) ein Werk mit 15 Stimmen und wird als Orgelbauer aus Westfalen bezeichnet. Zur Erprobung des neuen Werkes wurde Philipp Wiedemann, Organist aus Schweinfurt, erbeten. Das Werk mußte bereits 1610 durch ein neues von Andreas Dietmann aus Coburg ersetzt werden, das von dem gleichen Wiedemann begutachtet wurde. Dann begegnet uns Raphael Rottenstein noch einmal 1601 in Hof a. d. S. In der großen, in vollem Umfange nur handschriftlich vorhandenen Chronik Enoch Widmanns von Hof, die dem bereits erwähnten Werke des Rektors Layritz als Vorlage diente, ist viel von einem Orgelbau zu St. Michaelis in Hof und dem betrügerischen

[1] Vgl. Wustmann a. a. O.
[2] Zwickauer Lehnbuch 1586 (III X[1] 130).
[3] Die gleiche kurze Notiz im Totenbuch der Weimarer Stadtkirche.
[4] Nach frdl. Mitteilungen des Hrn. Prof. Dipl.-Ing. Oelenheinz, Coburg.

Orgelbauer Gabriel Rottenstein die Rede. Zunächst werden die Werkzeuge Rottensteins mit dem Fuhrwerk von „Brix in Behemm" herbeigeschafft[1]. Widmann beklagt sich bitter über den großen Betrug, den der Orgelbauer Gabriel Raphael Rottenstein, damals schon ein Greis, aus Bolßwart in Westfriesland stammend, der Hofer Michaeliskirche zugefügt habe. Rottenstein sollte zunächst das alte Werk[2] erneuern und um neun Register vergrößern. Der Orgelbauer aber gedachte sich für längere Zeit Arbeit zu verschaffen und brachte das ganze Werk durcheinander, so daß er weder dem Verlangen der Auftraggeber noch der Schuldigkeit eines ehrlichen Mannes Genüge leistete. Man glaubte offenbar dem Vorgeben des Orgelbauers, daß das alte Werk unbrauchbar und keine Reparatur mehr wert sei, und beauftragte ihn mit der Herstellung einer großen Orgel von 30 Registern, die auf einem breiten Orgelchor in der Mitte stehen sollte, während die alte schwalbennestartig an der Mauer hing. Es gelang dem Orgelbauer tatsächlich, die Arbeit bis zum Jahre 1607 hinauszuziehen. Bei der Abnahme des Werkes durch den Organisten des Markgrafen zu Brandenburg-Kulmbach und den des Abts zu Lauckheim kam die betrügerische Handlungsweise des Orgelbauers ans Tageslicht. Und nun vollendete und verbesserte der bereits unter Bayreuth erwähnte Kumpenius das Werk[3].

Im Jahre 1679 empfing die Michaeliskirche zu Hof ein neues Werk aus der Hand eines wirklich aus Dänemark stammenden Orgelbauers, der auch in Zwickau seine Werkstätte hatte[4]. Es war Severin Hollbeck, über dessen Wirken später berichtet werden soll. In der Folge verschmolzen die künstlerischen Individualitäten beider Meister und man redete nur noch von den „dänischen Otgelbauern", wobei man auch die Glieder der Organistenfamilie Koch unter diesen gemeinschaftlichen Oberbegriff einreihte, die vielleicht im besten Falle einiges von der Tradition des Rottensteinschen Orgelbaus übernahmen und weiterführten, ohne jedoch die handwerkliche Tüchtigkeit und Gewissenhaftigkeit der Rottensteinschen Geschäftsführung zu übernehmen. Der dänische Einfluß im Orgelbau Sachsens ist übrigens noch — oder besser: w i e d e r im 19. Jahrhundert nachweisbar. Um 1820 läßt sich der aus Kopenhagen stammende Orgelbauer Urban Kreutzbach in Borna nieder und erringt sowohl durch zahlreiche Neubauten als auch als Reparator Silbermannscher Orgeln einen beachtlichen Ruf[5].

Andrerseits kamen auch sächsische Orgelbauer nach Dänemark oder wurden dahin berufen. Als einer der bedeutendsten muß Joh. Lorenz aus Grimma i. S.

---

[1] Wie mir das Bürgermeisteramt in Brüx mitteilt, ist der Name Rottensteins in den wenigen Akten, die noch aus jener Zeit vorhanden sind, nirgends genannt.

[2] Der Erbauer der alten Orgel war ein Organist zu Hof, der den seltsamen Namen Monzamenr (Monzameuner, Mosammes) führte. Er stammte aus Erfurt, kam um 1540 als Organist nach Hof uud war ein sehr erfahrener Orgelbauer, der auch in Bamberg nachzuweisen ist.

[3] Wenigstens muß das aus den etwas widerspruchsvollen Nachrichten Widmanns, des Hofer Chronisten, den auch Layritz stark benutzt und nur ins Lateinische übersetzt hat, geschlossen werden.

[4] L a y r i t z a. a. O. bringt die Disposition und interessante Bemerkungen zur Baugeschichte des Werkes. Vgl. auch die Disposition der Schneeberger Wolfgangsorgel im Neudruck der „Dresdner HS" von P. S m e t s und die Anmerkungen dazu von E. F l a d e (Kassel 1931).

[5] Vgl. E. F l a d e, Der Orgelbauer G. Silbermann, S. 72 [1], 78 [3], 99 [1], 155, Urania, Jg. 1903, S. 57.

genannt werden. Möglicherweise war er mit Es. Compenius bekannt, vielleicht war er sein Schüler, denn er wurde von König Christian IV. im Jahre 1617 zu dem ausgesprochenen Zwecke berufen, die Orgel des Compenius im Frederiksborger Schloß[1] in baulichem Wesen zu erhalten. Lorenz[2] hat mehr als 30 Orgeln in Dänemark gebaut und stand in hohem Ansehen. Sein Sohn gleichen Namens wurde Organist der Nikolaikirche in Kopenhagen und dürfte nach Hagen als eigentlicher Lehrer Dietrich Buxtehudes anzusprechen sein. Ein andrer sächsischer Orgelbauer, von dem dänische Kirchenurkunden melden, ist Christoph Fritzsche, der Sohn des Dresdner Hoforgelbauers Gottfr. Fritzsche. Es ist bekannt, daß Heinrich Schütz während der Wirren des dreißigjährigen Krieges oft lange Zeit hindurch als Hofkapellmeister in Kopenhagen wirkte. Aus demselben Grunde flüchtete der Dresdner Hoforgelbauer nach Hamburg, wo er einen neuen Wirkungskreis fand. Wahrscheinlich hat Schütz für den Sohn Fritzsches den Orgelbauauftrag für die Trinitatiskirche zu Kopenhagen im Jahre 1660 vermittelt. Kurz vor dieser Zeit wurde „Mester Christopher Fritz“ nach Helsingborg berufen, um die Orgel, an der Dietrich Buxtehude Organist war, für 600 Daler wieder in guten Zustand zu bringen.

Wenn Rottenstein das Land seiner Väter verläßt und mit seiner Kunst in die Fremde zieht, so mag ihn kaum Abenteurerlust, sondern bittre Notwendigkeit getrieben haben. Um die Mitte des Jahrhunderts begannen in Holland bereits die Kämpfe der spanischen Inquisitoren gegen die andersgläubige Bevölkerung. Die Reformierten, die einen großen Prozentsatz der Bevölkerung ausmachten, wollten von der Orgel und Orgelmusik nicht viel wissen. Der Organist spielte des Vormittags, während sich im Kirchenschiff eine Art Börse der Kaufleute abwickelte[3]. Diese wenig günstigen Aussichten, die sich für den Orgelbauer damals in den Generalstaaten boten, dürften ihn bewogen haben, in das damals in Ruhe und Frieden lebende stammverwandte Deutschland überzusiedeln. In derselben Weise wie Rottenstein vor den Schrecknissen des Krieges flüchtet, taten das auch deutsche Instrumentenbauer. So ging Casparini[4] nach Italien und machte sich in Padua ansässig, weil in dem verödeten Deutschland Handel und Wandel darniederlagen. Zu Beginn des siebenjährigen Krieges flüchteten die Schüler Silbermanns aus Sachsen nach London und brachten das Silbermannsche Hammerklavier mit nach England, das von hier aus seinen Siegeszug um die Welt antrat. Ganze Scharen deutscher Orgel- und Klavierbauer zogen nach den napoleonischen Kriegen und später nach der „Neuen Welt“ und wurden dort zu einem wichtigen hochangesehenen Faktor im Instrumentenbau der USA. Indem die Entwicklung des Instruments der Kirche

---

[1] Praetorius, Syntagma, S. 189. — Über die Bauart der einzelnen Register und die Schicksale des berühmten Werkes ist wichtig: Angul Hammerich, „Et historisk Orgel paa Frederiksborg Slot“. Derselbe Aufsatz, aber mit Weglassung der gesamten Literaturangaben und mit wesentlich schlechteren Abbildungen im „Bulletin de la Soc. Union musicologique“, Jg. 1922, 1. Heft.

[2] S. A. E. Hagen, Diderik Buxtehude, Kjøbenhavn 1920, Privatdruck.

[3] Cunrad Dieterich, Vlmische Orgelpredigt 1624. S. „da dann die Kaufleuth & Parthirer sich in die Kirche fügen / darin auff und ab Spatzieren / dem Orgelschlagen vor die lang weil zuhören / darunter auch mehrentheils ihre Partiten und Gewerbschafften schließen / dergleich selbst in Holland gesehen“.

[4] E. Flade, E. Casparini und seine Tätigkeit zu S. Giustina zu Padua, in der Biehle-Festschrift 1930.

gerade durch deutsche Orgelbauer neue Wege ging, manifestiert sie nach den Worten des berühmtesten amerikanischen Orgelschriftstellers Audsley „the dignity, the importance and the elevating tendency of the organ builder's art“ und damit gleichzeitig die Wahrheit des Lutherschen Wortes „Insigni sunt Germani religione et mechanicis artibus“ [1].

Zur Geschichte der Musik am Hofe Kaiser Maximilians I.

Literatur- und Quellenbericht

Von

Otto zur Nedden, Tübingen

Die Musikpflege am Hofe Kaiser Maximilians I., des großen Mäzenas der Tonkunst, bildet eines der anziehendsten Forschungsgebiete der neueren Musikgeschichtsschreibung. Die Tatsache, daß die Mehrzahl aller namhaften Musiker der vorreformatorischen Epoche irgendwie einmal in Berührung mit dem Kulturkreis am Hofe des Kaisers gestanden hat, die außerordentlich starke Wirkung, die von ihm auf die höfische Musikpflege seiner Zeit und die der nachfolgenden Jahrzehnte ausging, haben die Forschung von den verschiedensten Seiten her immer wieder zum Hof des „letzten Ritters“ geführt. Wenn es trotzdem bisher an einer zusammenfassenden Darstellung fehlt, so hat das seinen Grund in der besonderen Eigenart des Stoffes. Scheinen doch die Bezirke des Quellenmaterials ebensoweit zu reichen wie der Aktionsradius des unruhigen, nirgends dauernd ansässigen Kaisers, der sich in fortwährendem Auf und Ab zwischen Italien und den Niederlanden, Österreich und Frankreich bewegte, und scheinen doch die von improvisatorischem Charakter getragenen künstlerischen Maßnahmen Maximilians der Forschung eine Reihe nahezu unlösbarer Probleme aufzugeben. Da ist das eigentümlich freie Anstellungsverhältnis, in dem sich ein Hofhaimer oder ein Isaac zum Hofe des Kaisers befand. Da ist die bis heute nicht vollständig geklärte Frage nach dem Bestehen einer oder

[1] Nach Drucklegung dieses Aufsatzes kommt mir noch ein interessanter Beitrag zur Lebensgeschichte Rottensteins zu Gesicht. Rottenstein baute 1568/69 in Döbeln eine Orgel (vgl. Emil Reinhold, „Döbelner Orgeln, Organisten und Orgelbauer“, Döbelner Anzeiger v. 11. Jan. 1930). Bei dieser Gelegenheit überreichte er dem Rat eine Liste seiner Registermischungen. Sie seien hier veröffentlicht vor allem auch deswegen, weil einige „Autoritäten“ die merkwürdigsten Deutungsversuche dieser Rottensteinschen Niederschrift zum besten gegeben haben. „Gedackte Cymbeln“ hat es niemals gegeben, sondern immer nur die Mischung „Gedackte + Cymbel“. Das Wort „pariter“ erscheint als terminus technicus für „Mischung“.

1. Principal + Octaven + Mixtur + Cimbeln pariter
2. Principal + Octaven + Cimbeln pariter
3. Principal + Octaven + Cleincimbeln pariter
4. Principal + Großoctaven pariter
5. Principal + Octaven + Tremulant pariter
6. Gedackte + Cimbeln pariter
7. Gedackte + Octaven pariter
8. Gedackte + Regal pariter
9. Gedackte + Rauschpfeifen pariter
10. Gedackte allein
11. Principal allein.

gleichzeitig mehrerer kaiserlicher Kapellen. (Die Ansichten der Forscher stehen sich hier nach wie vor gegenüber.) Da ist schließlich die gerade in jenen Jahrzehnten sich vollziehende Verlagerung der Musikpflege von den Kirchen an die Fürstenhöfe, welche die Sänger oft gleichzeitig in den Hofkantoreien und den Domkantoreien tätig sein ließ und den Versuch einer speziell höfischen Musikgeschichtsschreibung fast unmöglich erscheinen läßt. Wie notwendig und wichtig es aber andrerseits ist, den Trennungsstrich zwischen geistlich und weltlich zu ziehen, zeigt das Problem „Aufführungspraxis", das neuerdings durch Arnold Schering gerade für diesen Zeitabschnitt in den Vordergrund des Forschungsinteresses gerückt ist[1]. Scheinen doch die Hofkapellen mehr und mehr zu Pflegstätten instrumentaler Aufführungspraxis geworden zu sein, während die Pflege des a cappella-Stiles in den Domkantoreien vorherrschend blieb.

Das Verdienst, die musikgeschichtliche Maximilianforschung durch dokumentarische Belege verankert zu haben, gebührt (abgesehen von den gelegentlichen Hinweisen in A. W. Ambros' Musikgeschichte) wie in so vielen Fällen unserer Wissenschaft einem Nichtfachmann, dem Innsbrucker Dr. med. Fr. Waldner[2], der als musik- und kunstinteressierter Lokalhistoriker erstmals die Innsbrucker Archive öffnete und das wichtigste Material aus den Raitkammer- und Copialbüchern herauszog[3]. Daß dabei manche kleine Fehler unterliefen und noch nicht alles Material erschöpft erscheint, bedeutet selbstverständlich keine Herabsetzung seiner Forschungsergebnisse, die bis auf den heutigen Tag immer wieder als Grundlage für alle Studien benutzt werden konnten, die sich mit dem Musikerkreis um Maximilian befaßten. Die notwendigen Ergänzungen zu Waldners Arbeiten bildeten J. Mantuanis Wiener Archivstudien[4], die unsere Kenntnisse über Maximilians musikalische Bestrebungen wesentlich erweiterten und vor allem die Bedeutung des Bischofs Slatkonia als des eigentlichen musikalischen Vertrauten und Berater des Kaisers in allen wichtigen Angelegenheiten in das rechte Licht rückten. Vornehmlich auf diese beiden Arbeiten gestützt, konnte dann H. J. Moser sein Werk über Paul Hofhaimer, den kaiserlichen Hoforganisten, in Angriff nehmen[5] und im zweiten Kapitel seines Buches, bei der Darstellung von Hofhaimers Dienstjahren bei Maximilian, ein lebensvolles Bild des gesamten musikalischen Treibens bei Hofe entwerfen.

Soviel nun zu dem Thema schon geforscht und aus den Archiven und Kodizes ans Licht befördert wurde, so scheinen doch immer noch nicht alle Quellen erschöpft, sowohl was die äußere Geschichte der Kapelle betrifft, wie die Einordnung der musikalischen Bestrebungen des Kaisers in die Geistesgeschichte jener Tage.

---

[1] Arnold Schering, Aufführungspraxis alter Musik, Leipzig 1931.

[2] Franz Waldner, Nachrichten über die Musikpflege am Hofe zu Innsbruck, I. Unter Kaiser Maximilian von 1490—1519. Beilage z. d. Monatsheften f. Musikgeschichte 1897/98. Ders., Heinrich Isaac, Hofkomponist Kaiser Maximilians I., Innsbruck 1895, u. Zeitschr. des Ferdinandeums, 3. Folge, 48. Heft, 1904.

[3] Auffallend ist, daß sich in den seit 1883 erscheinenden Jahrbüchern der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses (Quellen z. Gesch. d. Kaiserl. Haussammlungen u. der Kunstbestrebungen des Allerdurchlauchtigsten Erzhauses, Urkunden u. Regesten, Wien 1883 ff.) über Musik so gut wie nichts findet.

[4] Joseph Mantuani, Die Musik in Wien (Geschichte der Stadt Wien, hrsg. vom Altertumsverein zu Wien, III. Bd., 1. Hälfte 1907).

[5] Hans Joachim Moser, Paul Hofhaimer, Berlin 1929.

Das zeigten erst wieder die in Heft 11 und 12 dieser Zeitschrift (Jahrg. XIII) mitgeteilten Wiener Archivstudien Adolf Koczirz' über die Auflösung der Hofmusikkapelle nach dem Tode Maximilians, welche die ältere Arbeit Bruno Hirzels über das gleiche Thema im Jahrg. X der SIMG überholen und neue wesentliche Feststellungen über den Umfang der Kapelle und über einzelne ihrer Mitglieder bringen konnten, das zeigten Hertha Schweigers „Archivalische Notizen zur Hofkantorei Maximilians I." nach den Wiener Gedenkbüchern in Heft 7 des 14. Jahrgangs dieser Zeitschrift, und das mögen auch die im folgenden aufgeführten und besprochenen Augsburger, Innsbrucker und Koblenzer Quellen dartun.

Bisher nicht benutztes Quellenmaterial enthalten die Baumeisterbücher in Augsburg[1], die in ihrer Anlage als Kassenbücher über die Ein- und Ausgaben des Rates der Stadt etwa den Raitkammerbüchern der Hofhaltung in Innsbruck entsprechen, jedoch an Material für unsere Forschung nicht ganz so reich sind wie diese. Immerhin ist es bemerkenswert, daß sich in den Jahrgängen 1485—1520 unter den Rubriken „varenden lewten" und „gemain vssgeben" fast ausschließlich Einträge über Geschenke an Kapellmeister, Organisten, Sänger, Sängerinnen, Posauner, Trompeter, Pfeifer, Sackpfeifer, Lautenschläger, Harfenisten, Geiger und Paukenschläger der verschiedensten geistlichen und weltlichen Hofhaltungen der Zeit befinden, so vor allem der kaiserlichen, der burgundischen, italienischen, ungarischen, württembergischen, bayrischen, brandenburgischen und der verschiedensten bischöflichen Hofhaltungen. Einige Auszüge daraus seien im folgenden mitgeteilt:

1482 Item 1 fl. Jörgen seyler der frawen von osterich singer.
Item 1 lb. 15 β des Bischofs von Constentz luttenschlaher.

1485 Item 1 fl. Hertzog Sigmunds sackpfeyffer.
Item 2 fl. bayder Herren von Wirttemberg luttenschlager vnd zinckenplasern.
Item 1 fl. Andre Eyttelman Marggraf Hannsen Singer.

1487 Item 1 fl. Jörgen Sayler des allten von Wirttemberg singer.
Item 4 fl. des Römischen kunigs zwayen luttenschlager S. p. Bartholomei artus vnd sein Schwager.
Item 1 fl. des kunigs von Hungern Luttenschlager.

1488 Item 2 fl. augustin kaysers Busaner.
Item 1 fl. petern des Römischen Kunigs luttenschlager.
Item 4 fl. des Römischen Kunigs zwayen luttenschlager.

1489 Item 2 fl. des Römischen kunigs diener oder singer vff Sampstag vor Exaltationis.
Item 1 fl. vtz Grewen Marggraf Friedrichs harpffenschlager.

1490 Item 4 fl. des kunigs zwayen Luttenschlager artus vnd Lenhart.
Item 1 fl. Cunnraten Lösslin des von Wirttemberg luttenschlager.
Item 2 fl. des Römischen kunigs singerin.

1491 Item 16 fl. acht singern des Römischen kunigs.
Item 1 fl. Jörgen Sayler des kunigs singer.
Item 2 fl. des kunigs singer S. post Michaelis.

---

[1] Stadtarchiv. Herrn Archivdirektor Dr. Widenmann und Herrn Oberinspektor Pöll sei auch an dieser Stelle für ihr Entgegenkommen gedankt.

Costung der kuniglichen Maiestat,
die vff affter montag vor Mathie herkam

Item 20 fl. des kuniglichen Maiestat 10 Trumbettern.
Item 4 fl. zwayen siner Maiestat Luttenschlager.
Item 4 fl. ainen siner Maiestat Schwegler vnd einen puggenschlager.
Item 4 fl. siner Maiestat zwayen feld Trumbetter.

1494 Item 1 fl. Jorgen Sayler des kunigs Singer.
Item 2 fl. dem Artuss des Röm. kunigs luttenschlager.
Item 1 fl. Hertzog Albrecht von Saxen vier Singer.
Item 1 fl. Ulrichen am Stain des Bischofs von Costenntz luttenschlager zu aigen.

Hier reihen sich zeitlich zwei von den bisherigen Forschern nicht benutzte Dokumente aus den Innsbrucker Archiven ein, zunächst ein Brief der sächsischen Fürsten an ihren Schwager Herzog Sigmund von Tirol, aus dem hervorgeht, daß Hofhaimer bereits in diesen Jahren Schüler von der sächsischen Hofhaltung zugeschickt bekam; sodann ein Dekret Kaiser Maximilians, in welchem die Bestimmung Hofhaimers zur Begleitung des Kaisers auf die Reichstage im Wortlaut ausdrücklich festgelegt ist[1]:

1494 Dem Hochgebornnen fürsten Vnnsern lieben Oheimen vnd Swager
Hern Sigmunden Ertzhertzogen zu Osterreich Vnd Graven zu Tiroll.

Vnnsern freuntlichen dienst mit vermogen liebs vnd gudts allezeit zuvor. Hochgeborener Fürst lieber Oheim vnd Swager. Wir haben diesen gegenwertigen vnnsern diener vnd lieben getrewen Linharten Argen gevertigt Lar vnd vnderweisung von Maister pawlen Ewer lieb Organisten, auf der Orgel zuempfahn vnd zulernen, Darumb Bitten wir Ewr lieb fruntlich Ir wollet Ine gnantem Meister pawln bevelhen lassen, vnd verfugen, Ine mit vleis, Domit er des geübt zu vnderweisen vnd euch HirInnen vnns zugefallen gutwillig beweisen, als wir vnns vorsehen vnd vmb Ewer lieb fruntlich gern vordinen wollen, geban zu Thorgaw Suntags nach Corporis Cristi Anno 1494.

Von Gots gnaden Friderich des Heiligen Römischen Reichs Ertzmarschalls Churfürsten vnd Johanns Gebrudere Hertzogen zu Sachssen Lanndgraven in Doringen vnd marggraven zu Meissen.

1494 Provisionen vnd dienstlewt Register.

Maister Paulsen Hofhaimer sein die 100 guldin leibgeding so Er auf dem Phannhaus hat mit 100 guldin R., damit er der kay. Mt. Hof destopas nachfolgen vnd sich zu kuniglichen taegen im Reich brauchen lassen mug, gepessert worden. Die Im von der Camer hie zu Quatemper zeiten alldieweil Im die nit abkündt, geraicht sollen werden, actum Innsprugg an Phinztag post Erasmi anno ut supra.

Weiterhin seien im folgenden noch einige der Augsburger Kassenbelege mitgeteilt. Bemerkenswert sind die Einträge von 1496, die sich möglicherweise auf die Übersiedlung der damals in Augsburg befindlichen königlichen Kapelle nach Wien beziehen:

---

[1] Archiv der Landesregierung für Tirol, ehem. k. k. Statthaltereiarchiv Innsbruck, Sammelakten Musik und Handschrift Nr. 209. Herrn Archivdirektor Dr. Moeser und den Beamten des Archivs sei an dieser Stelle für ihre Hilfe und ihr Entgegenkommen nochmals gedankt. — Zur Innsbrucker Musikgeschichte siehe auch R. Ficker, Das Musikleben in Innsbruck (Die tirolische Landeshauptstadt Innsbruck, 1929).

1495 Item 1 fl. des Bischofs von Saltzburg luttenschlager.
Item 1 lb. 15 ß des kunigs von Tennmarken Trumbettern.
Item 5 fl. des kunigs von Neapels Trumbettern.

1496 Item 10 fl. der kuniglichen Mt. 5 Trumbettern vnd pfeiffer eodem die auch Trumbettern vnd organisten.
Item 2 fl. den kay. mt. Singern von vlm.
Item 2 fl. Andree Renhart kay. Mt. Trumbetter.
Item 4 fl. kay. Mt. pfeiffern.
Item 6 fl. kunigs dreyen Luttenschlagern.
Item Hertzog philips Geigern vnd Singern 4 fl.

1499 Item 1 fl. Jörgen Sayler des kunigs Singer.

1504 Item 8 fl. Jörgen Hollannd Jörgen Eyselin Hannsen Stewdlin vnd Ulrich Völlen Kö. Mt. Busanern.
Item 4 fl. Kö. Mayt. Busanern Endressen vnd Jörgen Nagel.
Item 2 fl. Kö. Mt. lawttenschlahern.

1506 Item 2 fl. Hannsen Stewdlin Kö. Mayt. busaner.
Item 2 fl. Hannsen Schweytzer Kö. Mayt. lawtenschlaher.

Wichtige Anhaltspunkte vermitteln ferner die Augsburger Akten über den Aufenthalt Paul Hofhaimers in Augsburg, über den in Mosers Monographie eine Lücke besteht. Da ist zunächst ein bisher unbeachtet gebliebener Brief Kaiser Maximilians vom Konstanzer Reichstag 1507 aus an den Bürgermeister und Rat der Stadt Augsburg über Hofhaimers Ansiedlung[1]:

> Maximilian von gots gnaden Römischer Kunig zu allen Zeitten merer des Reichs etc.
>
> Ersamen lieben getreuen, Nachdem sich vnser getreuer Maister Pauls Hofheymer vnser Organist auff vnnsern befelh vnd damit Er allweg so wir ine erfordern, dessen furderlicher zu vns komen mög, bey Euch zu Augsburg setzen vnd niderlassen wirdet, Vnd Er sich aber kainer handtierung dann allein seiner freyn kunsst vnd vnsers diennsts betragen ist, Begeren wir an Euch mit allem vleis vnd ernnst, Ir wellet gemellten Maister Paulsen Hofheymer des Burgerrechts Stewer vnd wacht vnd sonst aller annder beswerung halben frey bey Euch sitzen lassen, vnnd Euch vns zugefallen guttwillig darInnen hallten alls wir vnns genntzlich zu Euch versehen, daz wellen wir mit allen gnaden vmb Euch vnd gemaine Statt erkhennen, Geben zu Costenntz am 22 tag Junii Anno etc im Sibenden vnnseres Reiches des Römisehen im 22ten vnd des Hungerischen im 18. Jahr.

Besondere Beachtung verdient der in diesem Brief verwendete Begriff „freye kunnst". Waren wir es bisher gewohnt, die Meister der vorreformatorischen Epoche als Künstler spätmittelalterlicher Prägung zu charakterisieren, für die der Begriff „Kunst" nicht freie schöpferische Tätigkeit, sondern kultgebundener Dienst war, so scheint hier die individuellere Kunstauffassung der Renaissance in den Kreisen der maximilianischen Hofhaltung auch in der Musik durchzubrechen, was einen neuen Beleg für die ganze Weite und Größe der geistigen Perspektiven der Kunstbestrebungen Kaiser Maximilians bedeuten würde. Der Rat der Stadt Augsburg erfüllte des Kaisers Bitte mit folgendem Ratsbeschluß[2]:

---

[1] Stadtarchiv Augsburg, Litteralien-Sammlung Select. Kaiser Maximilian I. 1488—1518 (Fasc. I, II, III).

[2] Satzung und ansehungen gemaine Stadt betreffend 1501—1520.

1507 Vff königlicher Majestät begern will ain Ersamer Rat geschehen lassen, das maister pauls Hofhaimer organist hie wonen mög, doch das er das Weinungellt geben vnd seine gelegne gütter, ob er die hie erkawffte oder vberkäm verstewern sol wie annder Burger, aber freyung der Burgerrechten Wacht vnd annderhalb hat Im Rat nichtzit bewilligt Sonnder Will ain Rat also zusehen vnd nachmals aber nach gestalt der Sach hanndeln, actum Donnerstags nach Bartholomei anno etc Im Sibenden ob er auch gelegne gueter in der Stat Stewer gelegen wider verkauffen wurde, soll er die in Burgers hend wenden.

Hofhaimer ist dann von 1508—1518 in den Augsburger Steuerbüchern nachweisbar, von 1508 ab als Bürger und Hausbesitzer „am Zitzenberg" in der Nähe von St. Ulrich. 1509 und 1511/12 zahlte er keine Steuern. 1510, 1514—1518 war er mit 45 Kreuzern besteuert. 1513 zahlte er für alte und neue Steuern zusammen 2 fl. 45 Kr. In den ersten Jahren als „Maister Pauls Organist" bezeichnet, führen ihn die Steuerbücher 1513—1515 als „Maister Pauls kay. Mayt. Organist" und 1516—18 als „Herr Pauls Hofhaimer, Ritter Sr. kays. Mayt. Organist". Briefe, wie der folgende, werden häufiger aus dem kaiserlichen Sekretariat nach Augsburg an den Bürgermeister und Rat der Stadt gegangen sein[1]:

1512 Ersamen lieben getrewen. Wir begeren an Euch, wann Ir Ewr Botschafft auf den negstkunfftigen Reichstag gen Wormbs schickhet, das Ihr verordnet, damit vnnser Organist Maister Pauls mit derselben Ewer Botschaft auch gen Wurmbs zu vnns kome. Darann thuet Ir vnnser maynung. Geben in vnnser vnnd des Reichs Stat Lanndaw am ainundzwainzigsten Decembris Anno etc Duodecimo vnnserer Reiche des Römischen Im Sibenundzwanzigsten, vnnd des Hungerischen Im Dreyundzwainzigsten Jaren.

Ad mandatum domini Imperatoris
Treytzsaurwein

Leider schweigen sich die Baumeister- und Steuerbücher über sonstige Beziehungen von namhaften Mitgliedern der kaiserlichen Kapelle zum Rate der Stadt aus. In den Maximiliana des Stadtarchivs findet sich nur noch ein gelegentlicher Hinweis auf einen Michael Pauer, der Sohn eines Augsburger Bürgers ist und in der Kantorei des Kaisers um 1513 dient, und die Baumeisterbücher wissen 1512 von einer Schenkung von „20 lb. vmb 38 kannten kay. Mayt. cappelmaister vnd annderen geschennckt". Die Schenkungen des Rates der Stadt in den Jahren 1516—1520 an die Herolde, Posauner, Trompeter und Pfeifer des kaiserlichen Hofstaates zeigen im großen und ganzen denselben Personalstand, den A. Koczirz in seiner oben genannten Studie aus den Wiener Akten mitteilt. Bemerkenswert sind als Ergänzung hierzu fortlaufende Einträge von 1516 ab an vier zum Hofstaat Maximilians gehörige „geyger":

1516 Item 8 fl. Caspar und gregorii egkern gebend Jorgen Berrner Hieronimussen Hager kay. Mayt. geygern.

Ein für die Geschichte der Musik am Hofe Maximilians wichtiges, bisher nicht beachtetes Dokument bildet sodann der Reichstagsbericht des kurtrierischen Kanzleisekretärs Peter Maier von Regensburg über den Reichstag zu Trier 1512,

---

[1] Stadtarchiv Augsburg, Maximiliana, Litteralien-Sammlung (wie oben).

der ein anschauliches Bild vom Leben und Treiben der Hofkapelle Maximilians auf Reisen vermittelt und sich mit seinen interessanten Bemerkungen über Aufführungspraxis, Zusammenwirken der kaiserlichen und württembergischen Hofkapelle, ihre Bewirtung anläßlich des „Festessens“ zu Ehren der Kapelle durch die kurtrierische Kanzlei ergänzend und bereichernd in das Gesamtbild der bisherigen Literatur einfügt[1]. Aus dem Bericht, der zunächst die Moselfahrt des Kaisers und dann den Trierer Reichstag schildert, seien im folgenden alle auf Musik bezüglichen Notizen herausgezogen. Die beiden ersten beziehen sich auf Koblenz, die übrigen auf Trier.

Den fritage zu Coblentz stille gelegen vnd im Tutschenhuiss Misse singen laissen. Samstages hat Syn Mt. zu S. Florin Ertzbischoff Jacoben zu Trier Requiem laissen singen. Nach der Missen an das schiffe vnsers gnedigen herren, das an der brucken gehalten, geritten, darinn gesessen, vnd die Mosel vss gefaren.

Fritags hat Ire Mr. im doeme (zu Trier) Misse discantiren laissen, vnd den abent dem von Trier, der eben ghen Paltzel ankommen was, zuentbotten.

Vff Sontag Oculi hait der Keiser in dem Pallast Misse figurieren laissen. Der von Trier hat des Keisers Trompetern (der mitt dem heerbuycken schlaher 13 waren) thun schencken 13 fl. auri.

Fritags ist Keiserlich Mt. mitt obg. Chur- vnd fürsten zu Sandt Maxmin geritten, daselbst Misse vonn Sandt Maxmin figuriren laissen, nach der Missen des heiltumb vnd des cloisters privilegia gesehen.

Samstags haben die Kaiserlich Senngere vff anstellen hern Gabielen Voigts, Camer Secretarien, eyn Misse zu dene Frauwenbruderen figurirt, denn abent inn vnser L. Frauwenkirchen Salve regina figurirt.

Vff Letare Jherusalem haben bede Pfaltzgrauen zu den Carmeliten Misse, die des Keisers Senger figuriert haben, gehoert. Den tage hat der von Trier im doeme Misse gehoert.

Desselben tags vnd die zit hat die Trierische Cantzlie zu gast gehabt des Keisers Senger. Irer Namen

Tenor	dominus thomas	Nicodemus	Bass
Bass	dominus wilhelmus	Georius	Alt
Tenor	dominus Gregorius	Gregor	Tenor
Bass	Rotensteyner	Michael	Tenor
Alt	Georius fogel		

cum 10 iuvenibus

Die inen vorgestalt gerichte: Mandelsuppe, Heiss Carpen, Kappesmuess, Backfisch, Hecht mit eyner saels, Salmen in piffer, Gebacken bieren, Galentin, Fladen.

Den tag (Annunciacionis Marie) haben des Keisers Senger zu Oeren figuriert.

Vff Sontags Judica ist der Keiser mitt nachfolgenden Chur vnd fürsten vnd bottschafften zu Sand Mathis geritten, vnd daselbst Misse laissen discantiren. Der Abt (Antonius genannt) sang die Misse. Der stant im chore, im inganghe: A dextris: Kaiser. Chur Trier gab wihewasser dem Keiser alleyne. Chur Pfaltz. Hertzog Friedrich von Beyern. Hertzog Hans von Beyern. Wirttenberg. Hertzog von Bruynschwig. Marggrave Hans von Brandenburg. A Sinistris: Bapst, Bottschafter. frantzosisch, engelisch, Navarr, Walachen Bottschafften.

[1] Staatsarchiv Koblenz Abt. 701, Nr. 13. Siehe auch Rheinischer Antiquarius I, 2. Bd., S. 343ff. (Koblenz 1853) und Gottfr. Kentenich, Geschichte der Stadt Trier von ihrer Gründung bis zur Gegenwart (Trier 1915), S. 319ff. Dazu P. Richter, Der kurtrierische Sekretär Peter Maier, sein Leben und seine Schriften (Trierisches Archiv, 1905).

Mittwochs haben die Wirttenbergische Senger zu den Carmeliten figurirt. d. S. Sebastiano. cum organo.

Fritags hat der von Gurcke zu denen Predigern Misse figuriren laissen de tempore.

Vff den heiligen Palmtage ist Keis. Maiestat im doem zu kirchen gewest, mitt nachfolgenden Chur vnd fürsten, vnd bottschafften. Beide, keiserlich vnd wirttenbergische Senger haben das officium vnd passion figurirt, vnd vbermassen wol. Der Stanndt, a dextris: Keiser. Mentz. Trier gab wihe-wasser etc Pfaltz. Hertzog Friderich. Hertzog Hans. Wirttenberg. Bruynschwig. a sinistris: Bapstes, Franckrichs, Hispanien, Navaer, Osterrichs, Walachs, bottschafften. Der inn vnd ussgang zur kirchen, Walach, Wirttenberg, Bruynschwig, Hertzoch Hanns, Navaer, Hertzoch Friderich, Trier, Mentz, Hispani, Pfaltz, Babst, Keiser, Franckrich, Gurck, Zorn, Serantyner, der kaiserliche Cantzler etc. Der Esel ist wie von altter vmb gefuert vnd dem vor gefiddelt und die Luten geschlagen.

Karfritags, hat bruder Cone, prediger ordens, morgens vmb 6 vren vor dem Keyser in bysyn Trier vnd Gurck vnd vieler Grauen vnd herren die passion bis an die acht vren geprediget. Vmb nuyn vren hat man das Ambt angehoben vnd die Passion figuriert, vnd vnsern Herren inns grab gelaigt, nach mittags vmb dry vren die passion continuirt biss an die 5 vre die geendet.

Gemeltten Samstags ist Keys. Mt. langs der statt graben (als man saigt, wollen vnd barfuss) Ire gepiet gangen ghen Sand Maxmin vnd zu S. Paulin. das Salve singen, orgelen vnd drumpten laissen, vnd zu S. Symeon.

Vff den heiligen Ostertage ist Keys. Mt. im pallast blieben. Den nachmittags hait Bruder Coene im pallast vorm keiser geprediget. Darnach ist die vesper figuriret in bysyn Trier, Pfaltz, Hertzog Friderich, Wirttemberg, Bruynschwigk, Gurck, vil Graven vnd Herren.

Vff Oster montags ist Kei. Mt. in den Doeme gangen. Keisers Capellane haben die Misse, so figuriert worden, gesungen.

Trier hat den Wirttenburgischen Trompetern geschenckt 6 fl. auri.

Quasimodo geniti hat Keiserlich Mt. zu dene Cartusern Misse figurieren vnd orgeln, vnd den basse mit eyner basunen darinne blasen laissen. Der Stannt, a dextris: Keiser. Hertzog Friderich. Marggraff Friderich von Brandenburg. Wirttenberg. Brunschwigh. Margg. Casimirus. Margg. Ernst. der von Hennenberg; a sinistris: Prior cum fratribus.

Vff Sontag Misericordia domini, was Sand Marx tag, giengen die herren vom Doeme in albis, stacie zu Sand Laurentien. Der doemprobst drueg S. Peters stab vnd nach furgonge der Antifen filie Jherusalem in sand Laurentien Kirchen synd sie widder vssgangen in den doeme hoe Misse de tempore gesongen.

Cantate hat der Keiser im pallas Misse gehoret, die ist discantirt. Darinn mitl zincken vnd basunen geblasen. Nach der Missen vnd in bysyn der Cur vnd Fürsten hat der Keiser der Schwytzer bottschafft gehoert.

Soweit der Bericht Peter Maiers. Zum Schluß sei noch aus einer Innsbrucker Handschrift ein Hofstaatverzeichnis mitgeteilt, das leider nicht datiert ist[1]. Vor Jahren scheint A. Sandberger schon einmal mit dem gleichen Aktenstück in Berührung gekommen zu sein[2]. Er bezieht es auf den Hofstaat Maximilians, was jedoch nicht

[1] Staatsarchiv Innsbruck, Handschrift Nr. 2470 (enthält vorwiegend Hofstaatsverzeichnisse, Speisungszettel usw. der Kaiserin von 1518 und 1519). Das oben mitgeteilte Aktenstück trägt die Nr. 52.

[2] Adolf Sandberger, Beiträge zur Geschichte der bayrischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso, I, 1894, S. 20/21.

endgültig feststeht. Es kann unter Umständen auch zum burgundischen Kulturkreis gehören:

vermerckt die Speysung den 6 tag Julii
zu mastrich gespyst personen

die So mein gnediger her angeschafft hat

Zisserer	III
petter pfyffer	III
organist	IIII
Cantory	XVIII
pussauner.	VIII
klain capel singer	.VII
zuschrott	I

Der Hofstaat Maximilians, seine Hofkapelle und seine musikalischen Bestrebungen werden mit ihren vielfältigen Ausstrahlungen in das europäische Musikleben um 1500 auch weiterhin als wichtigste Zentrale der frühdeutschen Musikgeschichte im Mittelpunkt des Interesses für die Forschung bleiben, und es ist noch nicht abzusehen, wann einmal alle Quellen dazu erschöpft sein werden.

Zu Händels Briefen an Telemann

Von

Georg Kinsky, Köln

Die freundschaftlichen Beziehungen zwischen den beiden großen Zeitgenossen reichen bis in ihre Jugendzeit zurück. Aus Telemanns anziehendem Lebensbericht in Matthesons ‚Ehrenpforte' geht hervor, daß sie sich im Herbst 1701 in Halle kennen gelernt, als Telemann auf dem Wege von seiner Vaterstadt Magdeburg nach der Leipziger Universität zum Antritt des Rechtsstudiums war und in seinem Vorsatze, der Musik zu entsagen, wieder wankend wurde, als er „durch die Bekanntschaft mit dem damals schon wichtigen Hrn. Georg Fried. Händel beinahe wieder Notengift eingesogen hätte". Weiter gesteht er, daß er in der kontrapunktischen Schreibart der Feder Kuhnaus nachgeeifert habe; „in melodischen Sätzen aber und deren Untersuchung hatten Händel und ich bei öfteren Besuchen auf beiden Seiten wie auch schriftlich eine stete Beschäftigung". Wie hoch auch Händel in der Folgezeit Telemanns Begabung zu würdigen wußte, lehrt seine gründliche Beschäftigung mit dessen 1733 erschienener „Tafelmusik" („Musique de Table partagée en trois Productions . . ."[1]) und eine von Hawkins mitgeteilte bekannte Äußerung über die erstaunlich mühelose Schaffensgabe des Freundes. Diese Wertschätzung beruhte auf Gegenseitigkeit: J. J. Eschenburg berichtet, daß der ehrwürdige Kom-

[1] Vgl. M. Seifferts ergebnisreichen Aufsatz „Telemanns Musique de Table als Quelle für Händel" im 4. Jahrgang (S. 1f.) des Bulletin de la Société Union musicologique (Haag 1924). „Mr. Hendel Docteur en Musique, Londres" war der einzige Besteller aus England des auf Subskription erschienenen Werkes.

ponist Telemann noch im hohen Alter „von seiner frühen Bekanntschaft mit Händel und seiner Achtung gegen dessen Verdienste oft mit Vergnügen“ gesprochen habe[1], und daß ihr Freundschaftsbund bis in Händels letzte Lebensjahre bestand, wird durch einen Briefaustausch der 1750er Jahre bezeugt.

Die zwei Briefe Händels an Telemann, deren französisch abgefaßte Urschriften sich in der Universitätsbibliothek zu Dorpat (Tartu) erhalten haben (s. u.), sind erst vor einigen Jahren bekannt geworden. Ihre Mitteilung ist Berthold Kitzig zu danken, der sie 1927 im 9. Jahrgang dieser Zeitschrift (S. 543) veröffentlicht hat — freilich unter Verzicht auf jedwede Erläuterungen, die an dieser Stelle zugleich mit einer deutschen Übertragung der Brieftexte nachgeholt werden sollen.

Die Briefe, die drei und zwei Seiten in Quartgröße umfassen, sind nicht eigenhändig, sondern von einer sorgsamen Schreiberhand geschrieben[2]. Auch der Namenszug unter dem ersten Briefe stammt von diesem Schreiber; dagegen ist der zweite von Händel selbst mit unsicherer Hand unterzeichnet — vielleicht die letzte (oder eine der letzten) der Unterschriften des seit Ende 1752 völlig erblindeten Meisters! Die Übersetzung des ersten Briefes lautet wie folgt:

„London am 25/14. Dezember 1750.

Mein Herr,

Ich war im Begriffe vom Haag nach London abzureisen, als mir Ihr sehr angenehmer Brief durch Mr. Passerini überbracht wurde. Ich hatte eben noch Zeit, seine Gattin singen hören zu können. Ihre Unterstützung und Empfehlung hätte genügt, nicht nur meine Neugier zu erregen, sondern ihm auch meine volle Anerkennung zu zollen, dennoch war ich bald selbst von seinem seltenen Verdienst überzeugt. Sie sind nach Schottland abgereist, um ein Engagement anzutreten, das sie für Konzerte während einer Spielzeit von sechs Monaten übernommen haben. Dort wird die Frau sich in der englischen Sprache vervollkommnen können, und (da sie beabsichtigen, sich für einige Zeit in London aufzuhalten) ich werde dann nicht verfehlen, ihnen alle nur möglichen Dienste zu erweisen.

Außerdem war ich sehr gerührt über Ihre ergebenen Freundschaftsbeteuerungen. Ihre höfliche Art und Ihr Ansehen haben auf mein Herz und Gemüt einen zu starken Eindruck gemacht, um nicht Gleiches mit Gleichem zu vergelten, wie es Ihrer Artigkeit gebührt. Seien Sie überzeugt, daß ich Ihre Gefühle stets mit Aufrichtigkeit und wahrer Achtung erwidern werde.

Ich danke Ihnen für das schöne Werk über das Intervallsystem, das Sie mir freundlicherweise mitgeteilt haben; es ist Ihrer Beschäftigungen und Ihres Wissens würdig.

Ich beglückwünsche Sie zu der ausgezeichneten Gesundheit, deren Sie sich bei schon vorgerücktem Alter erfreuen, und wünsche Ihnen von Herzen jegliches weitere Glück während der kommenden Jahre. Wenn die Vorliebe für ausländische Pflanzen usw. Ihre Lebenstage zu verlängern und die Ihnen eigene Regsamkeit zu fördern vermag, bin ich mit wahrer Freude bereit, hierzu in irgend einer Art beizutragen. Ich mache Ihnen daher ein Geschenk und sende Ihnen (durch beiliegende Adresse) eine Kiste mit Blumen, die nach der Versicherung der Pflanzenkenner, sofern ich richtig belehrt worden bin, von aus-

[1] ‚K. Burneys Nachricht von ... Händel's Lebensumständen ... übersetzt von Johann Joachim Eschenburg‘ (Berlin u. Stettin 1785), Anm. zu S. 7.

[2] Für freundliche Auskünfte ist Verf. Herrn Dr. Elmar Arro in Dorpat zu besonderem Danke verpflichtet.

gesuchter Seltenheit sind. Sie werden die besten Pflanzen aus ganz England erhalten, da die Jahreszeit die Beschaffung von Blumen noch zuläßt; das werden Sie selbst am besten zu beurteilen wissen, und ich erwarte Ihre Entscheidung hierüber. Lassen Sie mich indessen nicht lange auf eine angenehme Antwort warten, zumal ich in wahrster Freundschaft und aller Liebe bin,

mein Herr,

Ihr ergebenster und gehorsamster Diener

Georg Friedrich Händel".

(Anmerkungen:) Anfang Juli 1750 hatte der Meister seine letzte Reise zum Besuch der deutschen Heimat angetreten und auf der Hinfahrt in Holland — zwischen dem Haag und Haarlem — nach dem Bericht des ‚General Advertiser' v. 21. August einen ernstlichen Unfall erlitten („he was terribly hurt"), von dem er sich jedoch bald erholte[1]. — Über das Künstlerpaar Passerini war nur zu ermitteln, daß P. 1752 und noch 1760 in London als Viola d'amore-Spieler auftrat; 1760 wird sein Instrument „Viola angelica" genannt[2]. — Telemanns Abhandlung über sein „Neues musikalisches System", die 1752 im 4. Teile des 3. Bandes von Lorenz Mizlers Musikalischer Bibliothek abgedruckt ist, war von ihm einigen Kunstgenossen wohl schon vorher handschriftlich mitgeteilt worden. Eine spätere Umarbeitung erschien im April 1767 unter dem Titel „Letzte Beschäftigung G. Ph. Telemann's im 86. Lebensjahre, bestehend in einer musikal. Klang- und Intervallentafel" im 4. Stück des 3. Bandes der Zeitschrift ‚Hamburger Unterhaltungen'[3]. — Schon seit etwa 1740 hatte Telemann eine leidenschaftliche Liebe zu den Blumen gefaßt. Obzwar, schreibt er am 27. August 1742 an den ihm befreundeten Frankfurter Bürgermeister und Musikfreund Johann Friedrich v. Uffenbach, die Musik sein Acker und Pflug sei und ihm zum Hauptergötzen diene, habe er ihr seit ein paar Jahren eine Gefährtin, die Blumenliebe, zugesellt, welche ihn beide wechselweise ihrer Annehmlichkeiten teilhaft machten. Einem früheren Briefe hatte er aus Versehen eine eigentlich nach Durlach bestimmte lange lateinische Liste seiner Blumen beigefügt und erbittet sich nun von dem Freunde einige Anemonen, indem er seine „Unersättlichkeit in Hyazinthen und Tulpen", seinen „Geiz nach Ranunkeln und besonders Anemonen", seine „Begierde nach den mehresten Zwiebelgewächsen" gesteht[4]. — Wie es auch der zweite Brief[5] erweist, leistete Händel dem Steckenpferd des Freundes gern Vorspanndienste, wenn Telemann auch erst nach fast vier Jahren in den Besitz der ersehnten Sendung gelangte.

„Mein Herr,

Es ist einige Zeit her, daß ich einen Vorrat ausländischer Pflanzen zur Absendung an Sie vorbereiten ließ, als ich von dem Kapitän Jan Carsten (den ich beauftragen ließ, sie Ihnen zuzustellen) erfuhr, er habe gehört, daß Sie gestorben seien. Sie werden sich denken können, daß diese Nachricht mich ungemein betrübte, und Sie werden sich daher meine Freude vorstellen können, als ich hörte, daß Sie sich des besten Wohlseins erfreuten. Dieser Kapitän Jan Carsten, der hier soeben nach der Rückkehr aus Ihrer Heimat eingetroffen ist, überbringt mir durch einen Freund diese gute Botschaft und daß Sie ihm

[1] H. Leichtentritt, ‚Händel' (Stuttgart/Berlin 1924), S. 217.

[2] C. F. Pohl, ‚Mozart und Haydn in London' (Wien 1867), S. 374.

[3] Eitners Quellenlexikon, 9. Bd., S. 377.

[4] M. Schneider, Vorwort zum 28. Bd. (Telemann, „Der Tag des Gerichts" und „Ino") der Denkmäler deutscher Tonkunst (Leipzig 1907), S. LII. Etwa 20 Briefe Telemanns an Uffenbach sind im Besitze der Göttinger Universitätsbibliothek. — Aus späterer Zeit ist der französische Komponist Méhul als eifriger Blumenfreund bekannt.

[5] Eine Nachbildung der Urschrift ist im Februarheft 1929 (1. Jahrg., Nr. 2) der Dorpater Zeitschrift ‚Eesti muusika kuukiri' auf S. 50 enthalten.

ein Verzeichnis ausländischer Pflanzen aufgestellt hätten, die er Ihnen verschaffen solle. Ich habe diese Gelegenheit mit großer Freude benutzt und dafür gesorgt, diese Pflanzen aufzuspüren; Sie werden sie fast alle erhalten. Da der Kapitän Carsten erst im kommenden Monat Dezember von hier abfährt, hat er es übernommen, sie mit dem ersten Schiff abzusenden, das von hier absegelt; in dem beigelegten Billet finden Sie daher den Namen des Kapitäns und des Schiffes. Ich wünsche, daß Ihnen dies kleine Geschenk, das ich mir anzubieten erlaube, willkommen sei. Bitte geben Sie mir Nachricht über Ihre Gesundheit; ich wünsche Ihnen bestes Wohlsein und alles erdenkbare Glück[1] und bin mit unverbrüchlicher Achtung,

mein Herr,

Ihr ergebenster und gehorsamster Diener

London, d. 20. September 1754 G. F. Händel".

Die beiden Briefe stammen aus der der Dorpater Universitätsbibliothek vererbten Handschriftensammlung des Professors Karl Morgenstern (1770—1852). Eine Reihe von Briefen berühmter Zeitgenossen an Telemann hat M. von dessen Enkel Georg Michaël T. (1748—1831) erworben, der 1773 als Kantor der Stadtkirchen und städt. Musikdirektor nach Riga berufen worden war und dort einen sorglosen Lebensabend verbringen durfte. Die sehr ansehnlichen Bestände von Morgensterns Autographensammlung sind in recht unsachlicher und wenig schonender Weise nach alphabetischer Ordnung in einzelne Bände gebunden; die Händelbriefe sind im 5. Bande dieser „Epistolae autographae CC Philosophorum Celeberr[imorum]" (Sign.: CCCLIV[a]) als Nr. 68 u. 69 (fol. 124—126) eingereiht. Auch eigenhändige Briefe von Agricola, C. Ph. Em. Bach[2], C. H. Graun[3], Quantz, Telemann, Leopold Mozart[4] und anderer Musiker des 18. Jahrhunderts gehören zu dieser sehr ergiebigen baltischen Sammlung, außerdem Briefe von Beethoven[5], C. M. v. Weber, Auber, Marschner, Lortzing u. a.[6]

Die zwei Briefe an Telemann stehen der Zeitfolge nach an letzter Stelle in Händels Briefwechsel. Die Zahl der noch erhaltenen Briefe des Meisters ist bekanntlich nur sehr gering: es sind kaum mehr als fünfzehn, während nicht ganz ebensoviele, deren Wortlaut z. T. noch bei Chrysander gedruckt ist, heute nicht mehr nachweisbar sind. Zu den bekannten Briefen zählen allein acht Schreiben aus den Jahren 1735—1749 an seinen Textdichter Charles Jennens[7] und zwei Briefe

---

[1] Kitzig (ZfM IX, 544) liest hier „proscrité" (statt: pros[p]erité!)

[2] Abdruck und Nachbildungen der beiden Briefe (v. 29. Dez. 1756 und v. 5. Juli 1759) in E. F. Schmids neuem Buche ‚C. Ph. Em. Bach und seine Kammermusik' (Kassel 1931), S. 29f.

[3] Veröffentlicht von B. Kitzig im 9. Jahrg. der ZfM, S. 385f. (April 1927).

[4] Ein Brief aus Salzburg v. 11. April 1777 an Breitkopf in Leipzig (über Lieferungen des Dresdner Instrumentenmachers Grenser für den erzbischöfl. Hof. Auf dieselbe Angelegenheit bezieht sich L. Mozarts Brief v. 16. August 1776 im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien. Abdruck: Mozarteums-Mitteilungen, 1. Jahrg., Heft 2 [Febr. 1919], S. 19).

[5] Der an Bernhard Romberg am 12. Februar 1822 gerichtete Brief, dessen Urschrift bisher nicht nachweisbar war. (Vgl. Thayer-Deiters-Riemanns Beethovenwerk, 4. Bd., S. 241, u. Nr. 1000 in E. Kastners Briefausgabe.)

[6] Nach Angaben von E. Arro (S. 68 in der erwähnten estnischen musikal. Monatsschrift).

[7] Sie sind Eigentum des Earl Howe, eines Nachkommen von Ch. Jennens; s. Katalog der Londoner Musik-Leihausstellung 1904, London 1909, S. 314. Ebenda S. 315—318: Nach-

in deutschem und Schweizer Privatbesitz: der Brief an Francis Colman, dem englischen Gesandten in Florenz, vom 19./30. Juni 1730, in der Sammlung Karl Geigy-Hagenbachs zu Basel [1], und der nach dem Ableben der Mutter an seinen Schwager Michael Dietrich Michaelsen in Halle gerichtete Brief vom 12./23. Februar 1731, der uns — nach Chrysanders Hinweis — „als der einzige noch vorhandene deutsche Brief Händels und als ein Denkmal seiner christlich-kindlichen Einfachheit besonders teuer sein muß". Er gehört heute zu den Schätzen der Autographensammlung der Erben Louis Kochs in Frankfurt a. M.

Vorlesungen über Musik an Hochschulen

Wintersemester 1932/33

Aachen. Technische Hochschule. Prof. Dr. Peter Raabe: Liest nicht.

Amsterdam. Dr. K. Ph. Bernet Kempers: Einführung in die Musikgeschichte, einst. — Die Musik des Barocks, einst. — Das Lied in Frankreich, bes. bei Debussy, einst. — Rich. Wagner, einst. — Übungen zum Generalbaß, einmal monatlich (gilt fürs ganze Studienjahr 1932/33).

Basel. Prof. Dr. Karl Nef: Die deutsche Musik von Schütz bis Bach, zweist. — Musikgeschichtliches Repetitorium, zweist. — Musikwissenschaftliches Seminar, zweist. — Collegium musicum: Prakt. Übungen mit Stilerläuterungen (für Hörer aller Fakultäten), zweist.
Prof. Dr. Jacques Handschin: Tonpsychologie und Musikpsychologie, zweist. — Die Musik des Mittelalters, einst. — Rich. Strauß, Max Reger und einige Zeitgenossen (für Hörer aller Fakultäten), einst.
Prof. Dr. Wilhelm Merian: Haydns und Mozarts Klaviermusik, einst. — Lautentabulaturen, mit Übungen, einst.

Berlin. Universität. Prof. Dr. Arnold Schering: Geschichte der Oper bis Mozart, dreist. — Europäisches Musikwesen im 19. Jahrhundert, einst. — Hauptseminar u. Proseminar, je zweist. — Collegium musicum (Kammermusik u. Orchesterübungen), zweist.
Prof. Dr. Johannes Wolf: Englische Musikgeschichte bis zur Zeit Händels, zweist. — C. M. v. Weber, einst. — Übungen für Fortgeschrittene, zweist.
Prof. Dr. Hans Joachim Moser: Richard Wagner, zweist. — Übungen am neuen evangelischen Gesangbuch für Brandenburg und Pommern, einst.
Prof. Dr. Erich M. v. Hornbostel: Vergleichende Musikwissenschaft I, einst. — Tonpsychologische Übungen, einst.
Prof. Dr. Curt Sachs: Geschichte des musikalischen Klangs und der Instrumente, zweist. — Instrumentengeschichtliche Übungen, zweist.
Prof. Dr. Georg Schünemann: Die Musik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, zweist. — Übungen zur neueren Musik, zweist.
Dr. Friedrich Blume: Musikgeschichte des deutschen Spätbarock und Frühklassizismus (Bach–Haydn), zweist. — Stilkritische Übungen zur Musikgeschichte des Spätbarock und Frühklassizismus, für Vorgeschrittene, zweist. — Einführung in die Werke J. S. Bachs, für Anfänger, zweist. — Collegium musicum vocale (praktische Chorübungen), zweist.
Dr. Erich Schumann: Klanganalyse und Hörtheorien, einst. — Akustisches und tonpsychologisches Praktikum II, zweist. — Forschungsarbeiten (Systematische Musikwissenschaft, Tonfilm, Radiophonie), täglich fünfst.
Dr. Helmuth Osthoff: Einführung in die Musikgeschichte, zweist. — Übungen zur Notenschriftkunde, einst.
Prof. Johannes Biehle: Kirchenbau nach liturgisch-konfessioneller Zweckmäßigkeit, sechsmal zweieinhalbst. — Kirchenmusikalische und liturgische Vorträge mit kursorischen Übungen (Choralgesang nach dem neuen Gesangbuch), sechsmal zweieinhalbst. — Orgelstruktur und der Einbau der Orgel im Kirchenraum, sechsmal zweieinhalbst. — Akademischer Kirchenchor, zweieinhalbst. — Musiktheorie (Harmonielehre I), einst. — Orgelspiel für Anfänger,. — Übungen im Choralgesang und in der Stimmbildung, einst.

---

bildung des Dubliner Briefes v. 29. Dezember 1741 (auch im Novemberheft 1922 der Zeitschrift ‚Die Musik').

[1] Nr. 1626 im Katalog seiner Autographensammlung (Basel 1929). Der zweite Brief an Colman (v. 16./27. Oktober 1730) war im Besitz der 1882 aufgelösten Sacred Harmonic Society und gehört seitdem dem Royal College of Music in London.

Lic. Werner Schütz: Hymnologie (Geschichte des Kirchenlieds), einst.
Dr. Michael Van de Kerckhove: Holländische und flämische Volkslieder aus alter und neuer Zeit (Text und Melodie), zweist.
Lektor Dr. Erich Drach: Lehrgang der Stimm- und Sprachbildung für künftige Angehörige redender Berufe. a) Einführung in die Physiologie, Hygiene und Psychologie des Sprechens (und Singens), zweist. — b) Sprechtechnische Übungen, zweist.

Berlin. Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik. Prof. D.Dr. Hans Joachim Moser: Kulturkunde: Bachs Kantatenwelt, zweist. — Für Kirchenmusiker: Übungen am neuen Gesangbuch für Brandenburg und Pommern, einst.
Prof. Dr. Hermann Halbig: Allgemeine Musikgeschichte: Romantik, zweist. — Cantus gregorianus: Aufbau und ausgewählte Formen des Weihnachtsoffiziums; Praktika: Ober- und Unterstufe, je einst.
Prof. Heinrich Martens: Methodik und Didaktik des Musikunterrichts in der Mittel- und Oberstufe der höheren Schule, zweist. — Einführung in die Unterrichtspraxis der höheren Schule (Musikunterricht und Musikpflege), einst. — Praktische Übungen in der Chor- und Orchesterleitung, zweist.
Prof. Fritz Jöde: Melodielehre, angewandte Liedkunde, je einst. — Musikerziehung nach Form und Inhalt, zweist.
Studienrat Dr. Richard Münnich: Erziehung und Unterricht, Gemeinsame Kapitel der Literatur und Musik, je zweist.
Prof. Wolfgang Reimann: Praktische liturgische Übungen, Gesangbuchkunde, Orgelbaufragen, Struktur der Orgel, je einst.
Prof. DDr. Max Seiffert: Alte Generalbaßpraxis, dreist.
Lektor Franz Wethlo: Stimmphysiologie, einst.
Lektor Dr. Erich Drach: Deutsche Lautlehre, einst. Sprechtechnische Übungen, zweist.
K. Graef: Gesangliche Propädeutik, ausgewählte Kapitel aus Theorie und Praxis der Gesangs- und Sprechstimmbildung, einst.

— Staatliche akademische Hochschule für Musik. Prof. Dr. Georg Schünemann: Korrepetitorium der Musikgeschichte, einst. — Haydn u. Mozart, einst. — Rich. Wagner (II. Teil), einst. — Allgemeine Geschichte der Musik (Teil I), einst.
Prof. DDr. Max Seiffert: Geschichte der Klaviermusik des 17. Jahrhunderts bis Bach und Händel, einst. — Kammermusik des 17. Jahrhunderts bis Bach und Händel, einst. — Geschichte des deutschen Sololiedes bis 1800, einst. — Die deutsche Orgelmusik vor Bach, einst. — Generalbaßübungen für Anfänger und Fortgeschrittene, je einst.
Prof. Dr. Curt Sachs: Instrumentenkunde: Moderne Musikinstrumente, einst. — Alte Musikinstrumente in der Sammlung, einst. — Besonderer Kursus über alte und neue Musikinstrumente für Fortgeschrittene, zweist.
Lektor Dr. Ing. F. Trautwein: Elektro-Akustik für Anfänger, zweist. — Elektro-akustisches Kolloquium für Fortgeschrittene.
Lektor Arthur Jahn: Methodik des Violinspiels für Fortgeschrittene und Anfänger, je zweist.
Prof. Carl Clewing: Anatomie, Physiologie und Hygiene des Stimmorgans, einst.

— Technische Hochschule. Prof. Dr. Hans Mersmann: Musik und Kultur seit 1890, mit praktischen Vorführungen, einst. — Arbeitsgemeinschaft: Analyse ausgewählter musikalischer Kunstwerke I (technische und methodische Wege der Musikerkenntnis), zweist.
Prof. Johannes Biehle: Kirchenbau unter besonderer Berücksichtigung der Kirchenmusik. — Die Orgel und ihr Einbau im Raume.

Bern. Prof. Dr. Ernst Kurth: Harmonielehre, mit besonderer Berücksichtigung ihrer pädagogischen und psychologischen Grundlagen, zweist. — Die Musikentwicklung seit Wagners „Nibelungen" in Deutschland, Frankreich und Rußland, zweist. — Proseminar: Die Hauptprobleme der mittelalterlichen Musikgeschichte, zweist. — Seminar: Joh. Seb. Bachs Kantaten und ihre Vorgeschichte, zweist. — Collegium musicum (Besprechung und Ausführung älterer Chor- und Instrumentalmusik), zweist.
Ernst Graf, Prof. a. d. evangel.-theol. Fakultät und Münsterorganist: Einführung in die Geschichte des protestantischen Kirchenliedes (Texte), einst. — Praktikum für kirchliches Orgelspiel, zweist.
Privatdozent Dr. Max Zulauf: César Franck, einst. — Übungen zur Notationskunde II, einst.

Bonn. Prof. Dr. Ludwig Schiedermair: Werden und Wesen des gregorianischen Chorals, einst. — Mozarts dramatische Hauptwerke, zweist. — Musikwissenschaftliches Seminar, zweist. — Collegium musicum, zweist.
Privatdozent Dr. Joseph Schmidt-Görg: Exotische Tonsysteme, einst. — Die Klänge der Musikinstrumente, einst.
Privatdozent Dr. Leo Schrade: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft (Proseminar), zweist. — Die Musik des Barock, zweist.
Beauftr. Dozent Wilhelm Maler: Grundzüge der dur-moll-tonalen Harmonik, zweist. — Übungen im linearen Satz, zweist.

Lektor Adolf Bauer: Akkordverbindungen, Modulation und Satz, zweist. — Der instrumentale Kontrapunkt III, zweist. — Musikalische Improvisation, zweist. — Dirigierübungen, zweist.

Breslau. Universität. Prof. Dr. Arnold Schmitz: Die musikalische Romantik, zweist. — Formprobleme des 13. und 14. Jahrhunderts in Dichtung, Musik und bildender Kunst, zusammen mit den Prof. Ranke, Neubert und Frey (Übungen). — Übungen zur Geschichte der Oper im 18. Jahrhundert, zweist. — Musikwissenschaftliches Seminar (Oberstufe, Vortragsarbeiten der Mitglieder), zweist.

Privatdozent Dr. Walther Vetter: Geschichte der Klaviermusik I (bis J. P. Sweelinck), zweist.

Priv.-Doz. Dr. Ernst Kirsch: Der deutsche Anteil am musikalischen Schaffen und theoretischen Denken des 16. Jahrhunderts, zweist. — Übungen zur Analyse: Der lineare Satz, seine Prinzipien, Technik und Beziehung zu den Formen (auch für Anfänger), einst. — Notationskunde I, zweist.

— Akad. Institut für Kirchenmusik: Prof. DDr. Johannes Steinbeck: Evangelische Liturgik, einst. — Übungen im evangel. Gemeindegesang, einst.

Domkapellmeister Dr. Paul Blaschke: Geschichte der kathol. Kirchenmusik, einst. — Palestrinas Kontrapunkt, I. Teil, zweist. — Übungen des Cäcilienchors, zweist.

Privatdozent Dr. Ernst Kirsch: Harmonielehre, praktisch, Teil II, einst.

— Technische Hochschule. Dr. Hermann Matzke: Deutsche Musik und Musikpflege in ihren wichtigsten Erscheinungen, einst. — Orgelspiel und Orgeltheorie, zweist. — Stimmbildungskurs, zweist. — Kontrapunkt I, eineinhalbst. — Collegium musicum (gemeinschaftl. mit dem Akadem. Musikverein), zweist. — Die musikalische Fachpresse (im Rahmen der Gesamtvorlesung: „Einführung in das Pressewesen der Gegenwart), einst.

Danzig (Technische Hochschule). Prof. Dr. Gotthold Frotscher: Geschichte der Klaviermusik, zweist. — Die Musikinstrumente und ihre Sprache, einst. — Übungen zur Geschichte d. Musikinstrumente, einst. — Nach Bedarf Instrumentationsübungen. — Übungen zur Stilkritik und Stilpsychologie, einst. — Collegium musicum vocale, zweist. — Collegium musicum instrumentale, zweist.

Darmstadt (Technische Hochschule). Prof. Dr. Friedrich Noack: Übungen in der Analyse kontrapunkt. Musikwerke, zweist. — Johannes Brahms, einst. — Chorübungen (Männerchor), zweist.

Dresden (Technische Hochschule). Prof. Dr. Eugen Schmitz: Führende Meister der Tonkunst aus fünf Jahrhunderten, einst.

Erlangen. Privatdozent Dr. Rudolf Steglich: Einführung in die Musikbetrachtung, zweist. — Seminar, Oberstufe: Das musikalische Schrifttum der Romantik, zweist. — Unterstufe: Übungen im Untersuchen u. Bestimmen von Musikwerken, zweist. — Vorübungen (m. d. Assistenten): Musiktheorie, zweist. — Collegium musicum instr. et voc., je zweist.

Universitätsmusikdirektor N. N. [!]: Das deutsche evangelische Kirchenlied, hymnologisch und liturgisch, zweist. — Geschichte der evangel. Kirchenmusik. — Liturgische Übungen, zweist. — Musiktheorie, 1. Stufe: Harmonielehre; 2. Stufe: Modulationslehre, je zweist. — Orgelspiel, einst. — Sprechübungen (Stimmbildung in Sprache und Gesang), zweist. — Akademischer Chorverein, zweist. — Akademisches Orchester, zweist.

Frankfurt a. M. Prof. Dr. Moritz Bauer: Das Zeitalter Bachs und Händels, zweist. — Musikwissenschaftliche Übungen, zweist. — Kritische Lektüre von Hanslicks „Vom musikalisch Schönen" (gemeinsam mit Dr. Wiesengrund-Adorno), eineinhalbst. — Collegium musicum vocaliter (eineinhalbst.) und instrumentaliter (beide mit Assistent), zweist.

Dr. Friedrich Gennrich: liest nicht.

Freiburg i. Br. Prof. Dr. Wilibald Gurlitt: Musik und Musikanschauung des deutschen Idealismus (von Beethoven zu Schumann), zweist. — Vom Wesen der Musik und des musikalischen Hörens, einst. — Übungen zur spätmittelalterlichen Musikgeschichte, zweist. — Einführung in die musikalische Analyse u. Stilkritik (Proseminar), zweist. — Übungen zur Notationskunde, einst. — Collegium musicum instrumentale et vocale, je zweist.

P. Dr. Chrysostomus Großmann: Psalmodie und Ordinariumsgesänge, einst.

Adolf Hoppe: Praktische Instrumentalkurse, Sologesang (Tonbildung für Anfänger), Partiturspiel für Anfänger; Kammermusik; Harmonielehre (unter Berücksichtigung älterer und neuerer Bezifferungsarten).

Freiburg (Schweiz). Prof. Dr. Karl Gustav Fellerer: Geschichte der Schulmusik vom Mittelalter bis zur Gegenwart, dreist. — Musik und Musikleben der Gegenwart, einst. — Der Gregorianische Gesang, einst. — Seminar: R. Wagners „Ring des Nibelungen". — Collegium musicum instrumentale, zweist. — Coll. mus. vocale, zweist.

Gießen. Dr. Rudolf Gerber: Oper und Oratorium bei Händel, zweist. — Collegium musicum vocale: Niederländische Motetten um 1500, zweist. — Seminar: Josquin des Prés und seine Zeit, zweist.

Göttingen. Landeskirchenrat Dr. Christhard Mahrenholz: Einführung in das Kirchenlied, einst. — Praktische Übungen zum Gebrauch des Gesangbuchs, einst.

Graz. Prof. Dr. Roderich v. Mojsisovics: Die Musik des 19. Jahrhunderts, einst. — Prak-

tische Übungen im Analysieren musikalischer Werke: Richard Wagners „Lohengrin“, einst. — Collegium musicum instrumentale, zweist.

Greifswald. Dr. Hans Engel: Joh. Seb. Bach, zweist., dazu im Seminar Übungen (Besprechung ausgewählter Werke), zweist. — Seminar: Orgel- und Lautentabulaturen, zweist. — Besprechung musikalischer Tagesfragen u. zur Aufführung gelangender Werke, zweist. vierzehntägig. — Collegium musicum instrumentale, zweist.; vocale, zweist. — Kammermusik, zweist.

Halle a. S. Prof. Dr. Max Schneider: Die evangelische Kirchenmusik, zweist.; damit verbunden Übungen im Seminar, zweist. — Übungen zur Geschichte der Schulmusik, zweist. — Collegium musicum vocale (mit cand. phil. Siegfried Walter), zweist.

Privatdozent Dr. Walter Serauky: Musik der Romantik, zweist. — Geschichte der Musikästhetik, einst. — Proseminar (Einführung in die Opern Glucks), zweist. — Historische Kammermusikübungen, zweist.

Universitätsmusikdirektor Professor Dr. h. c. Alfred Rahlwes: Harmonielehre II, zweist. — Choralsatz u. Generalbaßbearbeitungen, zweist. — Kontrapunkt, zweist. — Instrumentationsübungen und Komposition, zweist.

Beauftragter Dozent D. theol. h. c. Karl Balthasar: Geschichte des Gemeindegesangs I, einst. — Das neue Gesangbuch und seine Literatur, einst.

Hamburg. Dr. Walther Vetter: Die Musik der Antike, dreist. — Das musikalische Schrifttum des 18. Jahrhunderts, zweist. — Nietzsches Beziehungen zur Musik, einst. — Lektüre musikalischer Schriften des 18. Jahrhunderts, zweist.

Dr. Wilhelm Heinitz: Einführung in die vergleichende Musikwissenschaft (mit klanglichen Demonstrationen), einst. — Musikalische Akustik I (für Anfänger), einst. — Musikalische Akustik II (für Vorgeschrittene), einst. — Diskussion von Bewegungsproblemen in musikalischen Ausdrucksgestaltungen, zweist.

Robert Müller-Hartmann: Harmonielehre II (mit Übungen), einst. — Einführung in die musikalische Formenlehre, einst. — Anleitung zu selbständigen musiktheoretischen Arbeiten, einst. — Analyse ausgewählter Lieder von Schubert bis Hugo Wolf, eineinhalbst.

Prof. Dr. Georg Anschütz: Kolloquium über musikalische Stilfragen, zweist. — Arbeiten über neue Wege der Musik, dreimal fünfst.

Hannover (Technische Hochschule). Prof. Dr. Theodor W. Werner: Die Musik des 18. Jahrhunderts, einst. — Schuberts Lieder auf Mayrhofers, Schillers und Goethes Texte, einst. — Musikästhetik, einst. — Die Lehre vom Kontrapunkt, einst. — Collegium musicum.

Heidelberg. Prof. Dr. Heinrich Besseler: Die Musik im Zeitalter des Barock (von Monteverdi bis Bach und Händel), dreist. — Seminar: Übungen zur Musiktheorie des Mittelalters, zweist. — Proseminar: Aufführungspraxis des 17. Jahrhunderts und Einrichten alter Musik, zweist. — Einführung in die Tabulaturschriften und Besprechung der Denkmäler (mit dem Assistenten Dr. Dietrich), zweist. — Collegium musicum, vokal und instrumental, je zweist.

Akademischer Musikdirektor Prof. Dr. H. M. Poppen: Die Orgel im Wandel der Zeit, einst. — Harmonielehre II, zweist. — Orgelspiel (nach Vereinbarung). — Akademischer Gesangverein, zweist.

Innsbruck. Prof. Dr. Wilhelm Fischer: Allgemeine Musikgeschichte, vierst. — Das Lied der Romantik, vierst. — Die Beziehungen zwischen der deutschen u. italienischen Musik, einst. — Musikgeschichtliche Übungen, zweist.

Jena. Dr. Werner Danckert: Musikästhetik (Geschichte und Systematik), zweist. — Übungen über musikästhetische Themen, Proseminar und Hauptseminar, zweist — Harmonielehre II, einst. — Collegium musicum, vierst.

Kiel. Prof. Dr. Fritz Stein: Max Regers Leben und Werk, einst. — Aufführungspraxis des 18. Jahrhunderts, zweist. — Musikwissenschaftliche Übungen über Max Regers Kammermusik, zweist. — Collegium musicum: Einübung u. Erklärung älterer Instrumentalmusik (gemeinsam mit Dr. Therstappen), zweist.

Dr. Bernhard Engelke: Geschichte der Komischen Oper, einst. — Übungen zur Geschichte der Kammermusik II, zweist. — Über Kirchentonarten und Notation, einst.

Dr. Hans Joachim Therstappen: Musikwissenschaftliches Proseminar: Die Sinfonie J. Haydns (2. Teil), zweist. — Partiturspiel, einst. — Harmonielehre III, für Fortgeschrittene, einst. — Collegium musicum vocale: Kantaten des Spätbarocks, zweist. — Arbeitsgruppe für Neue Musik: Vorführung und Besprechung ausgewählter Werke, zweist.

Köln a. Rh. Prof. Dr. Theodor Kroyer: Führende Geister der Tonkunst im 16. u. 17. Jahrhundert, vierst. — Hauptseminar: Stilkritik der A cappella-Zeit, zweist. — Proseminar: Geschichte des Generalbasses (durch den Assistenten Dr. Walter Gerstenberg), einst. — Kolloquium und Referate, zweist. — Notationskunde II (1300—1450) (durch Dr. Gerstenberg), einst. — Collegium musicum instrumentale, zweist. — Collegium musicum vocale (durch Dr. Gerstenberg), zweist.

Prof. Dr. Ernst Bücken: Die Musik im Zeitalter des Barock, zweist. — Von Beethovens Klassik bis zur Überwindung des musikalischen Romantismus, einst. — Musikwissenschaftliche Übungen, zweist. — Kolloquium im Anschluß an die Vorlesung, einst.

Privatdozent Dr. Willi Kahl: Die Söhne Bachs, einst.
Direktor Prof. Walter Braunfels: Instrumentationslehre, zweist.
Lektor Prof. Dr. Heinrich Lemacher: Repetitorium der Harmonielehre, einst. — Übungen im Generalbaßspiel, einst. — Kontrapunktische Übungen (Fugenkomposition), einst. — Formenlehre mit praktischen Vorführungen, einst.
Lektor Prof. Dr. Hermann Unger: Einführung in das Verständnis musikalischer Kunstwerke, einst.
Dr. Georg Kinsky: Die Wandlungen des Instrumentariums vom 16. bis zum 19. Jahrhundert, einst.

Köln a. Rh. Staatl. Hochschule für Musik, Abt. f. Schulmusik: Prof. Edmund Joseph Müller: Musikpädagogische Fragen der Gegenwart, einst. — Übungen zur Methodik in der höheren Schule, in Einzelgruppen.
Prof. Dr. Felix Oberborbeck: Aufführungspraxis in Schul- und Volksmusik der Gegenwart, einst. — Musikgeschichte in Beispielen, einst. — Übungen zur Musikerziehung, einst. — Lehrprobenentwürfe, einst. — Besprechung neuer Literatur, einst. — Sing- und Spielübungen mit Direktionsübungen, zweist.
Prof. Dr. Heinrich Lemacher: Übungen in Theorie und Instrumentation.
Prof. Dr. Hermann Unger: Einführung in die Musikgeschichte, einst.
Dr. Wilhelm Haas: Repetitorium der Musikgeschichte, einst.
Wilhelm Maler: Gehörbildung, in Gruppen.

Königsberg i. Pr. Prof. Dr. Joseph Müller-Blattau: Musik und Musikanschauung des Mittelalters, zweist. — Die Grundlagen der Tonkunst, einst. — Musikwissenschaftliches Seminar: a) Proseminar: Musikwissenschaftliche Grundbegriffe, einst., b) Hauptseminar: Übungen zum deutschen mittelalterlichen Lied, zweist. — Collegium musicum, vokal und instrumental, je zweist. — Einstündige Vorlesung über Geschichte des Kirchenlieds und Orgelkurs für Studierende der Theologie.
— Institut für Kirchen- und Schulmusik der Universität (Direktor: J. Müller-Blattau, Assistent: W. Kühn, wiss. Hilfsarbeiter: Dr. Erwin Roß, Hilfsassistenten: H.-A. Kutz, H. Kelletat).
Studienrat Walter Kühn: Geschichte der Musikerziehung bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts, einst. — Geschichte der Musikerziehung vom 18. Jahrh. bis zur Gegenwart, einst. — Theorie der Musikerziehung I u. II, je einst. — Kolloquium über Fragen der praktischen Musikerziehung (im Anschluß an Unterrichtsbesuch), einst. — Anleitung zu selbständigen Arbeiten aus dem Gebiet der Musikerziehung, einst.
Musiktheorie: Müller-Blattau (zus. mit Kutz u. Kelletat); Chorleitung u. Chorübung: Müller-Blattau; Sologesang u. Gehörbildung: Dr. E. Roß; Klavierspiel: Joachim Ansorge, Margarete Schuchmann: Violinspiel: Emil Kühns; Orgel: Kirchenmusikdirektor Beyer; Partiturspiel: Schuchmann.

Leipzig. Prof. Dr. Dr. Artur Prüfer: Wagners „Ring" (Bayreuth 1933), dreist. — Richard Wagners Weltanschauung in Vergangenheit und Gegenwart, einst. — Übungen: Lektüre von Wagners Schrift Oper und Drama („Zukunftsmusik"), zweist.
Dr. Helmut Schultz: Franz Schubert, zweist. — Proseminar, Vorkurs: Einführung in die Instrumentenkunde (Die Epochen und ihre Instrumente), einst. — Proseminar, Hauptkurs: Übungen zum deutschen Lied des 18. Jahrhunderts, zweist. — Seminar: Stilkritische Übungen zu Bachs Instrumentalmusik, zweist. — Collegium musicum instrumentale: Konzerte aus Rokoko und Klassik, zweist.
Lektor Prof. Dr. Martin Seydel: Theoretische Grundlagen der Stimm- und Sprechbildung, einst. — Praxis der Stimm- und Sprechbildung, einst. — Stimmbildung, Gesangs- und Sprechtechnik (insbes. für Kandidaten), einst. — Gesangsübungen, einst. — Stimmtechnische Beratung mit Übegelegenheit, einst. — Rede- und Ausspracheabend, vierzehntägig eineinhalbst.
Lektor Universitätsmusikdirektor Dr. Hermann Grabner: Harmonielehre III (Modulation), einst. — Kontrapunkt III (vierstimmiger linearer Satz), einst. — Kontrapunkt für Fortgeschrittene, einst. — Generalbaßspiel und Basso continuo, einst. — Musikdiktat, einst. — Partiturspielen, einst.

Marburg. Prof. Dr. Hermann Stephani: Die Musik im Zeitalter des Rokoko und der Klassik, zweist. — Einführung in das Verständnis musikalischer Kunstwerke, einst. — Kontrapunktlehre, einst. — Harmonielehre, eineinhalbst. — Übungen zur Musik des Rokoko u. der Klassik, zweist. — Collegium musicum instrumentale, zweist. — Chorsingen, zweist. — Orgelunterricht für Fortgeschrittenere, zweist.
Dr. Herbert Birtner: Musik im späten Mittelalter, zweist. — Übungen zur Geschichte der Notenschriften I: Mensuralnotationen (Proseminar), zweist. — Übungen zur spätmittelalterlichen Musikgeschichte, zweist. — Collegium musicum vocale: Dufay, Dunstable, Ockeghem, zweist.

München. Prof. Dr. Rudolf v. Ficker: J. S. Bach, zweist. — Die Musik der primitiven und der außereuropäischen Völker, einst. — Übungen zur älteren und neueren Musikgeschichte, je zweist.

Geheimrat Prof. Dr. Adolf Sandberger: Beethovens Leben und Werke, vierst.
Prof. Dr. Alfred Lorenz: Geschichte der Instrumentalmusik (19. Jahrhundert), zweist. — Übersicht über die gesamte abendländische Musikgeschichte nach den Grundsätzen der Generationenlehre, zweist. — Harmonielehre II, zweist. — Musikalische Formenlehre, einst. — Praktische Übungen in der Ausführung historischer Kammermusik, zweist. — Übungen im Analysieren von Musikstücken, einst.
Prof. Dr. Otto Ursprung: Der gregorianische Choral von seinen Anfängen bis zur Gegenwart, zweist. — Übungen: Gemeinsam mit Prof. Dr. Rudolf v. Ficker.
Prof. Dr. Gustav Friedrich Schmidt: Geschichte der Ouvertüre und des Opernvorspiels bis zum Beginn der Romantik, dreist. — Übungen f. Anfänger u. Fortgeschrittene, zweist.
Prof. Dr. Herm. Ludwig Freih. von der Pfordten: Die Oper von Gluck bis Wagner, vierst.
Domkapellmeister Prof. Ludwig Berberich: Choralbegleitung (praktisch), zweist. — Choralgesang, einst.

Münster i. W. Privatdozent Dr. Werner Korte: Grundfragen und Grundzüge der Musikgeschichtsschreibung im Zusammenhang mit der allgemeinen Kunstgeschichte, zweist. — Die zeitgenössische Musik (mit Kolloquium, für Hörer aller Fakultäten), einst. — Musikwissenschaftliches Seminar: Hauptseminar: Joh. Seb. Bach, zweist. — Vorseminar: Analyse und Bearbeitung ausgewählter Werke des 17. u. 18. Jahrhundert, einst. — Universitätschor und Collegium musicum instrumentale, je zweist.

Prag. Deutsche Universität. Prof. Dr. Gustav Becking: Die Musik im Zeitalter des Barock, dreist. — Seminar: Wissenschaftliche Arbeiten der Teilnehmer, zweist. — Proseminar: Übungen zur Stilkritik, zweist. — Vorkurs: Musiktheorie für Musikhistoriker, einst. — Collegium musicum. Instrumental: Deutscher Barock, zweist., vokal: Venezianischer Barock, zweist.
Privatdozent Dr. Paul Nettl: Tanz und Tanzmusik (Fortsetzung), einst.
Lektor Dr. Theodor Veidl: Harmonielehre, zweist. — Kontrapunkt, zweist.
— Deutsche Akademie für Musik und darstellende Kunst. Prof. Dr. Erich Steinhard: Musikgeschichte I, zweist. — Musikgeschichte II, zweist.

Rostock. Privatdozent Dr. Erich Schenk: Entwicklung des Orchesters von seinen Anfängen bis zur Gegenwart, zweist. — Richard Strauß als Symphoniker, eineinhalbst. — Seminar: Musikästhetik des 18. Jahrhunderts, zweist. — Musiktheoretische Kurse: Harmonielehre III (Modulation), zweist. — Kontrapunkt II, zweist. — Collegium musicum vocale et instrumentale, je zweist.

Stuttgart (Technische Hochschule). Prof. Dr. Hermann Keller: Musikgeschichte des Barock, einst. — Einführung in die Musikästhetik, einst. — Akademisches Orchester, zweist.

Tübingen. Prof. Dr. Karl Hasse: Geschichte des Verhältnisses von Wort und Ton, einst. — Gegenwartsfragen der Musik, einst. — Proseminar (mit Assistent Dr. zur Nedden): Einführung in die deutsche Lokalmusikforschung, zweist. — Seminar: Übungen zur Musikgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts, zweist. — Harmonielehre für Anfänger (mit Assistent Dr. zur Nedden), einst.; für Fortgeschrittene, einst. — Kontrapunkt, einst. — Übungen im Chorgesang (Akademischer Musikverein), zweist.; im Zusammenspiel (Akademisches Streichorchester), zweist.

Wien. Prof. Dr. Robert Lach: Methodologie der Musikwissenschaft, einst. — Das Musikdrama Richard Wagners in psychologischer, ästhetischer und ethischer Beleuchtung, zweist. — Allgemeine Musikgeschichte in psychologischer und entwicklungsgeschichtlicher Beleuchtung III, zweist. — Musikwissenschaftliche Übungen, zweist. — Gemeinsam mit Prof. Dr. A. Orel: Notationsgeschichtliche Übungen für Anfänger (Vorbereitung für die Aufnahme in das musikwissenschaftliche Seminar, Kolloquiumsverpflichtung), zweist.
Prof. Dr. Alfred Orel: Bruckner, einst. — Musikgeschichte des Mittelalters, zweist. — Musikgeschichtliche Übungen (Neuere Zeit), zweist. — Notationsgeschichtliche Übungen siehe unter Lach.
Prof. Dr. Robert Haas: Einführung in die Musikgeschichte, zweist. — Übungen an Theoretikern, einst.
Prof. Dr. Egon Wellesz: Das Orchester im 18. und 19. Jahrhundert (mit Übungen), einst. — Dramaturgie der Oper I, einst. — Übungen zur Paläographie der byzantin. Musik, zweist.
Privatdozent Dr. Leopold Nowak: Guido von Arezzo, seine Werke und seine Zeit (Einführung in die Musikanschauung des 10. und 11. Jahrhunderts, einst.

Würzburg. Prof. Dr. Oskar Kaul: Geschichte der Oper von Gluck bis Wagner, zweist. — Johannes Brahms, einst. — Musikwissenschaftliche Übungen für Anfänger und Fortgeschrittene, zweist. — Collegium musicum: Praktische Ausführung und Besprechung von Werken der älteren Instrumentalmusik, einst.

Zürich. Prof. Dr. Fritz Gysi: Die Tanzformen in der Musik, einst. — Die Oper im 20. Jahrhundert, zweist. — Kolloquium über musikal. Zeitfragen (Seminar), einst.
Prof. Dr. Antoine E. Cherbuliez: Systematik der Musiktheorie, 1. Teil, einst. — Grundzüge der französ. Musikgeschichte, einst. — Stilkritische Übungen zur Instrumentationstechnik (Seminar), einst.
Emil Frank: Sprechtechnik mit Übungen, einst.

Bücherschau

van Aerde, Raymond. Avant le Conservatoire. Notes sur l'Enseignement de la Musique à Malines de 1800 à 1840. 8°, 30 S. (Extrait de la Chronique Mensuelle „Mechlinia".) Malines 1928 [!], H. Dierickx-Beke Fils.

van Aerde, Raymond. Les ventes de musique et d'instruments de musique à Malines de 1773 à 1830 d'après les annonces des journaux de l'époque. 8°, 34 S. (Extrait du Bulletin du *Cercle Archéologique, Littéraire et Artistique de Malines,* tome XXXVI, 1931). Malines 1932, H. Dierickx-Beke Fils.

Bagenal, H., and A. **Wood.** Planning for good Acoustics. 8°. New York 1932, Dutton. 6.75 $.

Bailey, Benjamin. Primocerius. A Treatise on Musical Pitch. 8°, 22 S. Gosport, F. Parker.

Bamberger, Louis. Bow Bell Memories. 8°, 246 S. London, S. Low, Marston & Co., Ltd.

Bardas, Willy. De la psychologie en technique pianistique. Traduction par Laniel Hamm. 8°. Paris 1932, en dépôt chez A. Rihouet.

Breazul, G. şi Sabin V. **Drăgoi.** Carte de Cântece pentru clasa i secundară de băeţi şi fete. 2 Bde. 8°, 160 u. 151 S. Craiova (1932), Editura scrisul Românese.

Bruning, Eliseus. Het Gregoriaans Handboek voor Kerkzangers, Koorleiders en Organisten. Met een Voorw. van Pastoor Toon Hansen. 8°, 225 S. Doornik 1931, Maatschappij St. Jan de Evangelist (Desclée).

Calvocoressi, M. D. Principles and Methods of Musical Criticism. 2nd edition. 8°, 188 S. London 1931, Oxford University Press. 6/6 sh.

Capell, Richard. Opera. 8°, 80 S. London 1930, E. Benn, Ltd.

Corroyez, Georges. Etude sur les musiques d'harmonies. Versailles, G. Corroyez.

Dagnino, Eduardo. L'archivio musicale di Montecassino. Estratto da „Casinensia". 2°. S. 273—296, mit 4 Tafeln in Lichtdruck. Montecassino 1929.

Über das Musikarchiv des berühmten Benediktinerklosters war bisher nur bekannt, daß es „einige Autographe von Meisterwerken der neapoletanischen Schule des 18. Jahrhunderts" enthalte — darunter die Urschrift des „Stabat Mater" von Pergolesi. Dagnino, Professor an der Päpstl. Hochschule für Kirchenmusik, weist durch die vorliegende Übersicht nach, daß die Bedeutung des Archivs über diese bescheidene Charakterisierung weit hinausgeht. Unter den Druckwerken ist Fasolo, Trabaci und besonders reich Frescobaldi vertreten; ferner gibt es eine unbekannte Ausgabe des I. Buchs der 4st. Madrigale Arcadelts (Napoli 1632, C. u. A.); 8st. Motetten (Rom 1623) eines bisher ganz unbekannten Nicola Moretto aus Savoyen, Kapellmeister an St. Maria del Popolo in Leonessa. Unter den Handschriften stehen an erster Stelle Cimarosa (22 mss.), Guglielmi (32), Hasse (19), Jommelli (40, darunter der „Ezio" in einer der vier Fassungen im Autograph), Leon. Leo (30), Paisiello (40, darunter zwei Cembalokonzerte), Pergolesi (24), Piccinni (26), Porpora (11), Sacchini (11), Al. Scarlatti (13, darunter das Unikum des „Massimo Puppieno" von 1695). In die Abteilung der Instrumentalmusik haben sich 8 Sinfonien von Camerloher verirrt, neben Sammartini, Galuppi, Wagenseil u. a.; das wertvollste Stück ist wohl das sonst nur in Berlin vorhandene op. I von Nardini, sechs Violinkonzerte (Hummel in Amsterdam). Sehr zahlreich sind die Werke für Cembalo; darunter op. 8, 9, 10, 12 von G. M. Rutini. Ein Ms. mit der Aufschrift „Handel - Toccate per cembalo" erwies sich als op. 4 des Alessandro della Ciaia. Man ist Prof. Dagnino für seine sorgfältigen Hinweise ganz besonderen Dank schuldig. A. E.

Dupérier, Jean. Gustave Doret. 8°, 200 S. Paris 1932, Payot & Cie.

Eckert, Emil. Musikalische Erleichterungen und Verbesserungen des Einübens und des Vorspielens auf dem Klavier f. d. Konservatoriums-, Schul-, Seminar-, Privat-, und Selbstunterricht. gr. 8° 22 S. Wolfenbüttel 1932, Selbstverlag [Heckner in Komm.]. —.65 *RM.*

Federmann, Maria. Musik und Musikpflege zur Zeit Herzog Albrechts. Zur Geschichte der Königsberger Hofkapelle in den Jahren 1525—1578. (Königsberger Studien zur Musikwissenschaft Bd. 14.) gr. 8°, 166 S. Kassel 1932, Bärenreiter-Verlag. 4.50 *RM.*

Fellerer, Karl Gustav. Studien zur Orgelmusik des ausgehenden 18. u. frühen 19. Jahrhs. Ein Beitrag z. Geschichte der Orgelmusik. (Münsterische Beiträge z. Musikw., Heft 3.) gr. 8°, 135, 14 S. Mit Notenbeisp. Kassel 1932, Bärenreiter-Verlag. 5.80 *RM.*

Fengler, Else. Eie menschliche Stimme. Was muß jeder Sänger und Gesangsfreund von der menschlichen Stimme wissen? Neu bearb. kl. 8°, 30 S. Leipzig 1932, Verlag für Kunst u. Wissenschaft. —.20 RM.

Fickert, Walter. Vom richtigen und erfolgreichen Klavierüben. 8°, 66 S. Braunschweig 1932. Litolff. 1.80 RM.

Führer durch den Konzertsaal. Begonnen von Hermann Kretzschmar. Erste Abteilung: Orchestermusik. I. Bd.: Kretzschmar, Sinfonie u. Suite (von Gabrieli bis Schumann), neu bearb. von Friedrich Noack. 8°, 352 S. 7. Aufl. 10 RM — II. Bd.: Kretzschmar, Sinfonie und Suite (von Berlioz bis zur Gegenwart), neu bearb. von Hugo Botstiber. 8°, VIII, 496 S. 7. Aufl. 10 RM — Geb. jeder Band 12 RM. Leipzig 1932, Breitkopf & Härtel.

Geiringer, Karl. Alte Musikinstrumente im Museum Carolino-Augusteum, Salzburg. Führer u. beschreibendes Verzeichnis. Hrsg. v. der Direktion des Museums Carolino-Augusteum in Salzburg. 4°, 45 S., 4 Taf. Leipzig 1932, Breitkopf & Härtel. 5 RM.

Götzl, Emma. Die Aussprache des Deutschen im Gesang. gr. 8°, 18 S. Berlin 1932, Schlesinger. —.60 RM.

Haas, Wilhelm. Systematische Ordnung Beethovenscher Melodien. 2°, 16 S. 618 Sp. 28 S. Leipzig 1932, Quelle & Meyer. 20 RM.

Hartmann, Artur. Untersuchungen über metrisches Verhalten in musikalischen Interpretationsvarianten. Ein Beitrag z. Musikpsychologie. S.-A. aus Archiv f. d. ges. Psychologie, Bd. 84, Heft 1/2, 1932. 8°, S. 1—90. Leipzig 1932, Akadem. Verlagsgesellschaft.

Henking, Bernhard. Chorgesangbuch. Auswahl von 223 Liedern des Gesangbuchs für die Prov. Sachsen u. Anhalt im Satz für 4stimm. gem. Chor. [Ges.-Ausg.] 8°, XII, 271 S. Leipzig 1932, C. Merseburger. 3 RM.

Heurich, Hugo. John Wilbye in seinen Madrigalen. Studien z. einem Bilde s. Persönlichkeit. (Veröffentl. d. Musikwiss. Instituts d. Deutschen Universität in Prag, Bd. 2.) gr. 8°, 88 S. Augsburg 1931, Filser (Rohrer, Brünn). 6 RM.

Hoffmann, Joseph, u. Franz **Tolxdorff.** Musikunterricht an Volksschulen. Ein Arbeitsb. in Anlehnung an d. Liederb. „Singendes Volk". gr. 8°, 131 S. Frankfurt a. M. 1932, Diesterweg. 2.90 RM.

Kestenberg, Leo, und Georg **Buhrow.** Der Privatunterricht in der Musik. Ausbildung. Prüfung. Erlaubnisschein. Aufsicht. Amtl. Bestimmungen. 5. erw. Aufl. kl. 8°, 183 S. (Stand vom 1. April 1932.) Berlin 1932, Weidmann. 3.40 RM.

Erste deutsche Tagung für katholische **Kirchenmusik** im tschechoslowakischen Staate am 6. u. 7. Sept. 1931 in Brüx. Tagungs-Bericht. Gemeinsam hrsg. vom Kirchenmusikbund Sitz Postelberg u. vom Verband d. Chorregenten u. Organisten in der ČSR, Sitz Teplitz-Schönau. 4°, 41 (Schreibmasch.)-S. Postelberg [1932], Kirchenmusikbund.

Kitson, C. H. Contrapuntal Harmony for Beginners. 8°, 102 S. London 1931, Oxford University Pres. 3/6 sh.

Kobald, Karl. Josef Haydn. Bild seines Lebens und seiner Zeit. 8°, 266 S. Mit 23 Bildbeigaben. Wien 1932, Verlag Epstein. 7 RM.

Küchler, Ferdinand. Lehrbuch der Technik des linken Armes. Violine. The Technic of the left Arm. Engl. Version by Edgar Fuchs. Traité de la technique violonistique du bras gauche. Trad. par S. Joachim-Chaigneau. 4°, 56 S. Leipzig 1932, Hug & Co. 5 RM.

Lambinon, Nikolas. Der Orchester-Musiker. Betrachtungen u. Lehren. 8°, 31 S. Berlin-Südende 1932, G. Haas-Verlag. 1 RM.

Massarani, Renzo. „Don Pasquale" di G. Donizetti. 8°. Roma 1931, Formiggini. 5 L.

Meyer, Wilhelm. Grundzüge der allgemeinen Musiklehre und der Musikgeschichte. Für den Schulmusikunterricht u. jeden Musiktreibenden. 5. Aufl. 8°, VI, 148 S. m. Abb. u. 1 Taf. Bielefeld 1932, Velhagen & Klasing. 1.98 RM.

Morris, R. O., and Howard **Ferguson.** Preparatory Exercises in Score Reading. 4°, 118 S. London, Oxford University Press.

Müller, Georg. Friedrich der Große, seine Flöten und sein Flötenspiel. 8°, 20 S. Berlin 1932, Parrhysius. —.60 RM.

Pietzsch, Gerhard. Die Musik im Erziehungs- und Bildungsideal des ausgehenden Altertums und frühen Mittelalters. gr. 8°, 142 S. Halle 1932, Niemeyer. 5 RM.

Pilati, M. Giovanni Tebaldini. Biografia. 8°, 43 S. Milano 1930.

Rohloff, Ernst. Studien zum Musiktraktat des Johannes de Grocheo. (Media-Latinitas musica I.) [Leipzig, Phil. Diss. v. 1925.] 8°, 139 S. Leipzig 1930, Frommhold & Wendler. Selbstverlag [Rochlitz i. Sa. 1932, Seminarstr. 1.] 4.50 RM.

Rolandi, U. Medicina e musica. 8°. Como 1932, Emo Cavalleri.

Salsbury, Janet. A Concise Analysis of Beethoven's 32 Pianoforte Sonatas. 30 S. London, A. Weekes & Co., Ltd.

Sambamoorthy, P. Catalogue of the Musical Instruments Exhibited in the Madras Government Museum. (Bulletin of the Madras Government Museum.) Madras, Government Press.

Schäfer, Herbert. Bernhard Romberg. Sein Leben und Wirken. Ein Beitrag z. Geschichte des Violoncells. 8°, XXXIII, 162 S. [Bonn, Phil. Diss. v. 1930.] Münster 1931, Aschendorff. 2.16 RM.

Schmidt, Karl. Die Anfänge der Kurmusik zu Bad Nauheim. gr. 8°, 8 S. m. Abb. Friedberg (Hessen) 1932, Bindernagel. —.20 RM.

Schünemann, Georg. Carl Friedrich Zelter, der Begründer der preußischen Musikpflege. Im Auftr. d. Herrn Ministers f. Wissenschaft, Kunst u. Volksbildung hrsg. v. d. Interessengemeinschaft f. d. deutsche Chorgesangswesen. gr. 8°, 52 S. Berlin 1932, Hesse. 1 RM.

Shaw, William Warren. Authentic Voice Production. Introd. by Paul Kempf. 8°, 209 S. Philadelphia 1930, J. B. Lippincott Co.

Strube, Adolf. Choralmelodien für die Schulen der Provinz Sachsen und Anhalt. gr. 8°, 11 S. Leipzig 1932, C. Merseburger. —.20 RM.

Terry, Sir Richard R. The Music of the Roman Rite. A Manual for Choirmasters in English-Speaking Countries. 8°, X, 293 S. London, Burns, Oates & Washbourne, Ltd.

Turner, W. J. Music. 8°, 96 S. London 1932, Black. 2/6 sh.

Venturini, G. Fondamenti fisici della musica. 8°. Torino 1932, G. B. Paravia & C. 2.50 L.

Walter, F. Briefe Vincenz Lachners an Hermann Levi. 38 S. Mannheim, Neue Badische Landes-Zeitung.

Zander, Ernst. Führer durch die weltliche Chorliteratur mit Orchester. Teil I. Oratorien und große Chorwerke. 8°, 179 S. Berlin 1930. Deutscher Arbeiter-Sängerbund.

Zoder, Raimund. Altösterreichische Volkstänze mit Beschreibung und Noten. Hrsg. von der Österr. Volksbildungsstelle. Teil III (Hauptwerk). gr. 8°, 29 S. m. Abb., Noten f. 1. u. 2. Geige 23 S. Wien 1932, Österreich. Bundesverlag. 2.80 Sch.

Neuausgaben alter Musikwerke

Abel, C. S. Op. X. Six simphonies à deux Violons, Taille et Basse, Hautbois et Cors de chasse composées et dédiées à son Excellence Ms. le Chevalier Guillaume Young. Nr. 6, *A* dur. (Faks.-Druck) [1932]. Stimmen inkl. Dupl.-St. 3, 2, 2, 3, 1, 1, 1, 1. Zwenkau 1932, W. Höckner. 12 RM

Agricola, Martin. Weihnachtsgesang für vier Stimmen, hrsg. von Heinz Funck. Erstes Heft der ausgewählten deutschen Chormusik der Reformationszeit, hrsg. von Wilibald Gurlitt. gr. 8°, 8 S. Kassel 1932, Bärenreiter-Verlag.

Anerio, Felice. Motette zum Buß- u. Bettag „Schreckenstag, o Tag voll Grauen" (Dies irae, dies illa). Deutscher Text von Schöberlein. Für gem. Chor, Soli u. Orgel bearb. von A. Mendelssohn. Op. 120b. Leipzig 1932, Leuckart. Part. 2 RM, Stimmen je —.40 RM

Anerio, Felice. Motette zum Totenfest. Requiem aeternam. Ewige Ruhe schenke ihnen. Deutscher Text von Schöberlein. Für gem. Chor, Soli u. Orgel bearb. von A. Mendelssohn. Op. 120b. Leipzig 1932, Leuckart. Part. 1.20 RM, Stimmen je —.25 RM

Avison, Charles. Op. 3. Six Concertos in seven parts for four Violins, one Alto Viola, a Violoncello and a Thorough Bass for the Harpsichord. [MDCCCLI] Nr. 1. *D* dur. Faks.-Repr. Stimmen kompl. Zwenkau 1932, W. Höckner. 12 RM.

Bach, Johann Christian. Op. 7. Nr. 5. Konzert in *Es* dur, für Cembalo u. kl. Orch. Für Pfte. m. unterlegt. II. Pfte.-St. (als Ersatz der Orch.-Begl.) u. 2 Kadenzen von W. Wais. Leipzig 1932, Steingräber. 2 RM. [2 Exempl. notw.]

Bach, Johann Christian. Op. 13 Nr. 2. Konzert *D* dur für Cembalo od. Pfte. u. Orch. Ausgabe f. 2 Pfte. zu 4 Händen hrsg. von L. Landshoff. Leipzig 1932, C. F. Peters. 1.80 RM.

Bach, Johann Sebastian. Kantate Nr. 19. Es erhub sich ein Streit. Nach der Ausgabe der Bachgesellschaft und nach dem Autograph rev. u. mit Einführung versehen von A. Schering. Part. 8°, VIII, 40 S. Leipzig 1932, E. Eulenburg. 1 RM.

Bach, Johann Sebastian. Mehrstimmige Choräle. Zum erstenmal mit den zugehörigen Texten und den Quellennachweisen hrsg. von L. Erk, völlig neu durchgesehene und berichtigte Ausgabe von Fr. Smend, qu. 8° Bd. I. 6, 150 S. Bd. II, 6, 146 S. Leipzig 1932, C. F. Peters, je 4 RM.

Bach, Karl Philipp Emanuel. Sonate in *D* dur für Cembalo [Pfte.] u. Viol. [1731]. Hrsg. von E. F. Schmidt. Karlsbad 1932, H. Hohler. 1.80 RM.

Benda, Johann. Concerto *G* dur für Viol. und Pfte. (od. Streichorchester). Nach dem Manuskript hrsg. u. bearb. v. S. Dushkin. Part. 6 RM. Orch.-Stim. 8 RM. Viol. u. Pfte. 3 RM. Mainz 1932, Schott.

Buxtehude, Dietrich. Also hat Gott die Welt geliebet. Solokantate Nr. 5 f. Sopran mit Begleitg. von 2 Viol., Violoncello u. Generalbaß (Orgel). Hrsg. von K. Mathaei. 2.15 RM. Befiehl dem Engel, daß er komm. Kantate, f. 4stim. Chor, 2 Viol. Violone u. Generalbaß. Hrsg. von B. Grusnick. Part. 2.— RM. In dulci jubilo. Weihnachtsmusik f. dreistimmigen Chor, 2 Viol. u. Generalbaß (Orgel). Hrsg. v. B. Grusnick. Part. 1.80 RM. Magnificat anima mea, f. 5st. Chor, Streichorchester u. Generalbaß. Hrsg. v. B. Grusnick. Part. 2.40 RM. Kassel 1932, Bärenreiter-Verlag.

Calvins First Psalter (1539). [„Aucuns pseaulmes et cantiques mys en chant", Straßburg 1539. Faksimile, Übertragung in moderne Notenschrift, Harmonisierung der Melodien durch Mrs. K. W. Simpson.] London 1932, Benn. 10/6 sh.

Chopin, Frédéric. The Oxford Original Edition of Frédéric Chopin. Edited from the original edition and the manuscripts by Edouard Ganche. Three volumes. Royal 4to, pp. 1396, 12 plates. 150 Exemplare. London 1932, Oxford University Press. £ 15 15 sh.

Couperin, François. Œuvres complètes. Publiées par une Groupe de Musicologues sous la direction de Maurice Cauchie. VI. Musique d'orgue (Pieces d'orgue consistantes en deux messes). Publiées par Paul Brunold. 2° 106 S. Paris [1932]. Éditions de l'Oiseau Lyre chez Louise B. M. Dyer. (350 Exemplare). Subskriptionpreis für alle 12 Bände 1950 fr.

Dufay, Guillaume. Zwölf geistliche und weltliche Werke zu 3 Stimmen. Für Singstimme und Instrumente hrsg. v. Heinr. Besseler. (Das Chorwerk. Hrsg. v. Friedrich Blume. Heft 19). 4° 26 S. Wolfenbüttel 1932, Gg. Kallmeyer.

Fesch, Willem de. Sechs Sonaten, f. Viol. (oder Fl., Ob., Vla.), mit Baß (Pfte. oder Cemb. m. Cello od. Gambe), hrsg. von W. Woehl. Heft I, Nr. 1—3. Heft II, Nr. 4—6. Kassel 1932, Bärenreiter-Verlag, je 1.90 RM.

Franck, Melchior. Dank sagen wir alle Gott. Doppelchor f. 7 gem. Stimmen a cappella. Hrsg. von F. Peters-Marquardt. Kassel 1932, Bärenreiter-Verlag. Part. 1.80 RM

Gabrieli, Andrea. Oster-Motette. Maria Magalena et altera Maria. Für den heutigen Chorgebrauch einger. von W. Schöllgen. Ausg. A für S., A., T., B., Ausg. B für A., T., Bar., B. Düsseldorf 1932, Schwann. Part. je —.60 RM.

Tartini, Giuseppe. Drei Trios [*G* dur, *D* dur, *A* dur] für 2 Viol. u. Pfte. bearb. u. hrsg. von E. Pente. Mainz 1932, Schott. 2.50 RM.

Telemann, Georg Philipp. Quartett *g* moll f. Flöte, Viol., oblig. Vcllo. od. Vla. da Gamba u. Generalbaß [Pfte. od. Cemb.]. Hrsg. von R. Ermeler. Aussetzen des Generalb. Maria Ermeler. Leipzig 1932, Zimmermann. 5 RM.

Mitteilungen

– Geheimrat Prof. Dr. Max Friedlaender in Berlin hat am 12. Oktober seinen 80. Geburtstag gefeiert und wiederum hundert Beweise der Anhänglichkeit und Verehrung empfangen. Müssen wir von der „Zunft" sagen, daß wir zu solchem Beweis an erster Stelle verpflichtet und gedrängt sind?

– Dr. Otto Ursprung ist zum Honorarprofessor für ältere Musikgeschichte an der Universität München ernannt worden.

– Der Privatdozent für Musikwissenschaft an der Universität Königsberg Dr. Leo Schrade hat sich an die Philosophische Fakultät der Universität Bonn umhabilitiert.

– Dr. Antoine-E. Cherbuliez ist in seiner Eigenschaft als Dozent für Musikwissenschaft an der Universität Zürich zum Titularprofessor ernannt worden.

– Arnaldo Bonaventura verläßt wegen Erreichung der Altersgrenze — er hat am 28. Juli seinen 70. Geburtstag gefeiert — seinen Lehrstuhl für Musikgeschichte und -ästhetik am Conservatorio Cherubini in Florenz. Zu seinem Nachfolger wurde Adelmo Damerini ernannt, bisher am Cons. Arrigo Boito in Parma.

– Nicht bloß Themen-, sondern auch Stoffsicherung? Eine Greifswalder Dissertation enthält in der Buchausgabe außer dem üblichen Schutzvermerk noch den befremdlichen Zusatz, daß das Recht „insbesondere der Weiterverarbeitung der aufgefundenen Quellen" dem Verfasser vorbehalten sei. Da neuerdings mehrere Fälle sich aufdrängen, daß Entdecker und Bearbeiter wissenschaftlichen Gutes die Grenzen des „geistigen Eigentums" über das juristisch und brauchtümlich abgesteckte Gebiet hinaus ausdehnen wollen, sei anhand dieser besonders überraschenden Formel die Frage gestattet, wie sich ein solches Reservat denn mit dem Wunsch des Vorworts der Studie vertrage, die Arbeit möchte „anregend auf die Beschäftigung mit der Musikgeschichte wirken", und wie es überhaupt der historischen Forschung als einem Tun aus dem Geiste der Gemeinsamkeit möglich sein solle, dem einzelnen Finder die weitere Benutzung erschlossener Quellen auf beliebige Zeit rechtlich zu sichern. Helmut Schultz (Leipzig).

– Die jüngst in Antwerpen unter dem Namen „Vereeniging voor Muziekgeschiedenis" gegründete Gesellschaft bereitet mit dem Verlag „De Ring" (Berchem-Antwerpen) unter dem Titel „Monumenta Musicæ Belgicæ" die wissenschaftliche Ausgabe einer Reihe von Werken niederländischer Meister vor. Als erste Publikation ist der Neudruck sämtlicher Werke für Clavecin von J. B. Loeillet (1680—1730) gedacht, hrsg. von Jos. Watelet, eingeleitet von Paul Bergmans. Folgen sollen Klavierwerke von: Fiocco, Leblanc, Boutmy, Van den Gheyn, Raick, Robson, Krafft, Van der Borcht, P. Van den Bosch; Orgelwerke von: A. Van Kerckhoven, J. Buus, Guillet, de Macque, Cornet, Marechal, Dumont, Van Helmont, Van Geert, Babou; Instrumentalwerke von: De Fesch, Van Malder, De Croes, G. Kennis, Pauwels, Brehy, Hamal, Staes.

– Die wissenschaftlich-technische Arbeitsgemeinschaft und Gesellschaft für Orgelbau und Orgelkunst (TAGO) veranstaltete vom 4. bis 6. Oktober im Institut Biehle der Technischen Hochschule Berlin, unter dem Vorsitz von Prof. Joh. Biehle eine Tagung für Orgelbau und Orgelkunst, im Anschluß an die bereits im Jahre 1928 an gleicher Stelle abgehaltene Tagung für Orgelbau. Sie behandelte zum erstenmal in umfassendem Maße die Verbindung des Baues auf techn.-wissenschaftlicher Grundlage mit der künstlerischen Betätigung der Orgelwerke. — Redner waren u. a. Joh. Biehle, Ing. Bohnstedt, Studienrat Flade, Prof. Föttinger, Prof. Francke, Orgelbaumeister Goebel, Obering. Herzberg, Pfarrer Kempff, Domkapitular Mathias, Reg.-Rat Mund. — Mit ihr war eine Fachausstellung verbunden, die einen Überblick über die Technik des Orgelbaues einschließlich aller Hilfsgebiete und der Literatur brachte.

– Das Collegium musicum an der Technischen Hochschule zu Danzig, im November 1926 von Prof. Dr. Gotthold Frotscher ins Leben gerufen, veranstaltete Anfang September seine 100. Aufführung. Außer der Mitwirkung bei akademischen Feiern hat sich das Collegium musicum die Aufgabe gestellt, Studierende und Freunde seiner Sache mit älterer

und neuerer, sonst kaum zu hörender Musik bekannt zu machen. Etwa Zweidrittel der zu Gehör gebrachten Werke waren ungedruckt. — Von besonderen Veranstaltungen seien angeführt: zwei Abende mit altdanziger Musik (Bütner, Gronau, Meder, Strutius, Werner); drei Bach-Abende; ein Bach-Händel-Abend; eine Brahms-Feier (Ernste Gesänge, elf Choralvorspiele); ein Abend mit Mannheimer Sinfonien (Beck, Holzbauer, Polaci, Stamitz); zwei Beethoven-Feiern; alte und neue Serenadenmusik; ukrainische Volkslieder; Weihnachtsmusik des Mittelalters und Weihnachtsmusik des Barock; Spielmannsmusik des Mittelalters; Volkslieder des 15. Jahrhunderts; Musik im 13. Jahrhundert; Volkslieder, in Sätzen des 15./16. und des 20. Jahrhunderts gegenübergestellt; Sätze des Lochheimer und Glogauer Liederbuchs; Musik um Goethe (zur Tagung der Goethe-Gesellschaft); zwei Hindemith-Abende; moderne Laienmusik.

- Bei dem Lütticher Kongreß der „Fédération archéologique et historique de Belgique", XXIX. Sitzung (30. Juli bis 5. August 1932) wurden in der musikalischen Abteilung [die ihre vortreffliche Organisation Mr. Ch. van den Borren verdankt. Schriftleitung] folgende Vorträge gehalten: *Sur les origines de la cithare grecque*, von Frl. Marcelle Guillemin (Lüttich); *L'origine de Jean Mouton*, von Abt Jules Delporte (Lille); *Cipriano de Rore*, von E. Quaring (Roodt, Großhzgt. Luxemburg); *Un trésor méconnu du chant grégorien*, von Abt J. Borremans (Neer-Repen bei Tongeren); *Le chant ecclésiastique byzantin actuel*, von Dom Michel Schwarz, O.S.B. (Amay bei Huy); *De protestantsche Kerkzang te Bergen op Zoom tusschen 1750 en 1800*, von Frl. Anny Piscaer (Bergen op Zoom); *Wilhem Defesch: nieuwe biographische gegevens*, von Drs. Stephan de Jonghe (Aalst); *Le fils de Mozart d'après des documents inédits*, von Dr. Hollenfeltz (Arlon); *Dieudonné Goffin, musicien verviétois*, von A. Auda (Brüssel); *Un manuscrit musical mosan de 1728*, von Clément Charlier (Lüttich); *L'originalité d'André de Pahe*, von Dr. R. Bragard (Verviers); *Hugo et Arnold de Lantins*, von Prof. Ch. van den Borren (Brüssel). Kanonikus van Nuffel, Dr. van Doorslaer und Prof. Paul Bergmans waren für folgende Vorträge eingeschrieben, konnten aber im letzten Augenblick dem Kongreß nicht beiwohnen: *La Bibliothèque Doria, à Rome; La chapelle musicale de Philippe le Beau*; *La bibliographie des œuvres de Jean-Baptiste Loeillet.* — Am 2. August fand ein Konzert alter Lütticher Musik statt, mit folgendem Programm: Arnold de Lantins: *In tua memoria* (von Prof. Ch. van den Borren in Partitur gesetzt); Jean de Limbourg: *Salve salus* (Joh. Wolf, Geschichte der Mensuralnotation III); Gilles de Bassenges: *Beatus qui intelligit* (von Dr. R. Bragard in Partitur gesetzt); Renaud del Mel: *O Jesu Christe;* Henri Dumont: *Laisse-moi soupirer* (aus den *Meslanges*); Orgelstücke (*Prélude et Passacaille* von L. Chaumont; *Air varié* von Babou; *Ma Favorite* von einem Anonymus [von Fernand Mawet entdeckt und von ihm gespielt]; Jean-Noël Hamal: Streichquartett in *F*dur, und eine Da capo-Arie aus der wallonischen Oper *Li Lidjwès ègadji* [1797]; Herman-François Delange: Streichquartett; Henri Hamal (1744—1820): Oboekonzert. — Vortragende waren: eine Chorgruppe, von François Malherbe geleitet (Frau Walté-Nysten, Frau Malherbe, Frl. Defize, die Herren Bernard und Hublet); das Lütticher Streichquartett „Quatuor de Liége" (Herren Koch, Beck, Rogister und Fr. Rogister), ferner die Herren F. Mawet (Orgel), E. Charlier (Oboe) und J. Delcour (Klavier). Ch. v. d. B.

- Ende April 1933 findet in Florenz ein Internationaler Musikkongreß statt, auf dem sechs Probleme zur Erörterung gelangen: I: Theoretische — Die Musikkritik (Methoden, Funktion, Zweck); Werk und Wiedergabe (Rechte und Pflichten des Interpreten). II: Aktuelle — Die Tendenzen des neuen Musik-Theaters; Reproduzierte oder mechanische Musik (Beziehungen zwischen Musik und Rundfunk, Grammophon und Film. III: Praktische — Die Situation der Musik und Musiker im Geist von heute; Verbreitung und internationaler Austausch der musikalischen Bildung. Generalsekretär dieses „Maggio musicale fiorentino", der noch eine Reihe weiterer Veranstaltungen umfaßt, ist Guido M. Gatti.

- Die bayrische Staatsbibliothek feierte unlängst den 100. Jahrestag der Grundsteinlegung ihres Gebäudes. Sowohl bei der anläßlich dieser Gelegenheit veranstalteten Jubiläumsausstellung, als auch in der als Festgabe gestalteten Sondernummer der illustrierten Halbmonatsschrift „Das Bayerland", 43. Jg., 1. Juli-Heft, wird auf die Musiksammlung Bezug genommen. Erstere greift aus Schenkungen und Neuerwerbungen seit

1832 charakteristische Stücke heraus, als deren Glanznummern Colmarer Liederhandschrift und Buxheimer Orgelbuch genannt werden müssen. Der Gedächtnisartikel von Dr. Franz Schuster in obengenannter Zeitschrift bringt zum erstenmal eine kurze, wertvolle Geschichte der Musikabteilung von ihren Anfängen innerhalb Hofkapelle und herzoglicher Bibliothek bis zu ihrer heutigen Gestaltung. Der Verfasser berichtet über die frühesten Katalogisierungen, die Zugänge wertvoller Sammlungen vom 16. bis 20. Jahrhundert, die organisatorische Arbeit von Julius Joseph Maier, Adolf Sandberger, Gottfried Schulz und die Förderung der Musikwissenschaft durch das Institut. B. A. Wallner.

Kataloge

Karl Groos Nachfolger **(Hermann Kieser)**, Heidelberg. Katalog XV. Mundus antiquus. Bibliotheca Friedr. v. Duhn u. a. — Nrn. 4650—4701: Musik, Theater, Tanz, Kostümkunde des Altertums und Mittelalters.

Karl & Faber, Antiquariat, München 2 NW. Auktion VI. 20. Sept. 1932. Americana ... Incunabula typographica ... Musik — Naturwissenschaften.

[Nrn. 257—269: Musik, Theater und Tanz. Wertvolle Stücke, u. a. Aarons „Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni", 1525; Foglianos „Musica theorica", 1518; die Altstimme eines Dedikationsexemplars von Giovanellis „Thesaurus musicus", 1568: usw.]

M. Lengfeldsche Buchhandlung, Köln. Katalog 42. Autographen von geschichtlichen Persönlichkeiten, Dichtern, Schriftstellern, Forschern, bildenden Künstlern u. Musikern. Zwei Sammlungen aus rheinischem Besitz. Beschreibendes Verzeichnis von Dr. Georg Kinsky. Versteigerung: 21. Nov. 1932. 571 Nrn.

Abt. III. (323—571): Musik u. bildende Kunst. Einige besondere Kostbarkeiten: Die *H*dur-Fuge aus Bachs Wohlt. Kl. II, aus Friedemann Bachs Besitz; ein Lied und Briefe von Ph. Em. Bach; Briefe u. Skizzen Beethovens zur großen Fuge op. 133; ein Bruchstück aus Haydns Klaviertrio *Es*dur; Mozarts *F*dur-Sinfonie Köch. Nr. 112 und einige Briefe, darunter einer an das „Bäsle"; Lieder von Schubert; Entwürfe von Wagner.

Hellmut Meyer & Ernst, Berlin W 30. Katalog 27. Autographen. Versteigerung am 4. und 5. Okt. 1932. 892 Nrn.

[Darunter eine große Anzahl Musikerbriefe; der wertvollste ein Brief Beethovens vom 8. Sept. 1823 an Franz Christ. Kirchhoffer, über die Beendigung der Neunten und der Hohen Messe; außerdem einige unbekannte Briefe Rich. Wagners.]

Sotheby & Co., London. Catalogue of Valuable Printed Books and Manuscripts, Autograph Letters and Historical Documents, etc. Days of Sale 25th and 26th July. 573 Nrn. darunter eine Reihe Musikalien: eine Kopie von Händels „Messiah" von Christopher Smith; die Korrespondenz Mendelssohns und seiner Familie mit Moscheles, dazu drei Musikautographe).

Oktober	Inhalt	1932

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, Berlin-Schöneberg, Nymphenburgerstr. 10
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Zweites Heft 15. Jahrgang November 1932

Erscheint monatlich

Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos

Das Glogauer Liederbuch (um 1480)

mus. ms. 40098 Berlin (Staatsbibliothek)

Von

Heribert Ringmann, Breslau[1]

Das „Glogauer Liederbuch", bisher Berliner Liederbuch genannt, ist von Robert Eitner in der Berliner Staatsbibliothek, wo es heute noch verwahrt wird, aufgefunden und in den Monatsheften für Musikgeschichte VI (1874)[2] zum ersten Male angezeigt worden. Eitners Ausführungen beschränken sich auf die äußere Gestalt der Handschrift und auf die (fehler- und lückenhafte) Aufzählung der deutschen Lieder und Tänze, die darin enthalten sind und von denen er einige Notenproben gibt. Von der stattlichen Summe der lateinischen Gesänge und der textlosen Kompositionen hat er keine Notiz genommen. Später gab dann A. Freitag über die Herkunft des Buches wichtige Aufschlüsse[3], wovon weiter unten die Rede sein wird.

Das Manuskript, eine Papierhandschrift[4], besteht aus drei Stimmbänden in quer 8° mit der Aufschrift: Discantus, Tenores, Contratenores. Die Einbände bestehen aus starken, mit Schweinsleder überzogenen Holzdeckeln, von denen nur einer noch

---

[1] Die vorliegende Beschreibung ist gedruckt als Einleitung zu einem umfassenden thematischen Katalog der Handschrift, den vorzulegen die Raumnot der ZfM verhindert. Doch geben wir die Hoffnung nicht auf, ihn später doch noch aufnehmen zu können. (Schriftleitung.)

[2] Ein Liederbuch des 15. Jahrhunderts.

[3] Die Herkunft des „Berliner Liederbuches", Arch. f. Musikw. II (1920) und: Vom mittelalterl. Kirchenchor, Monatschr. f. Gottesd. u. kirchl. Kunst 24 (1919).

[4] Der Schreiber hat große Bogen verwendet und diese dann für die 3 Stimmbücher quer zerschnitten; oft sind auf diese Weise auch die Wasserzeichen durchgeschnitten worden. Innerhalb der 13 Lagen finden sich 7 verschiedene Wasserzeichen: 1. Ochsenkopf mit einfacher Blüte auf dünnem Stengel, 2. Ochsenkopf mit verzierter Blüte auf dickem Stengel, 3. Ochsenkopf mit einer um ein Kreuz sich windenden Schlange, 4. Ochsenkopf mit dreigezackter Krone, deren mittlere Zacke in eine Blüte ausläuft, 5. Ochsenkopf mit fünfgezackter Krone und ausgezierter Blüte, 6. Ochsenmaul mit hängendem Dreieck, 7. Krone mit Kreuz (sehr elegante Form). Die meisten dieser Wasserzeichen kommen (nach Briquet, Les filigranes) vor 1474 nicht vor. Nr. 5 ist bei Briquet nicht verzeichnet; Nr. 4 und 7 entsprechen nur annäherungsweise den Briquetschen Mustern.

den zum Schließen des Buches bestimmten Lederriemen mit der metallenen Verschlußvorrichtung aufweist.

Wir haben es hier ohne Zweifel mit einer Reinschrift zu tun. Darauf verweist die liebevolle Sorgfalt, mit der der Schreiber die Initialen in schwarzer, roter und blauer Tinte ausmalte und sie mit hübschem Beiwerk zierte, ferner die saubere kräftige Notenschrift und das verhältnismäßig seltene Vorkommen von Fehlern. Auch scheint die Handschrift trotz ihres Umfanges[1] sehr schnell entstanden zu sein; die Schriftzüge sind durchweg sehr einheitlich und stammen von einem einzigen Schreiber; nur das letzte Stück (Nigra sum) macht eine Ausnahme.

In jedem der drei Bücher befindet sich zu Anfang ein Index, der im Diskant- und Tenorbuch sogar doppelt vorhanden ist[2]. Keines dieser Inhaltsverzeichnisse ist jedoch vollständig. Auch was Eitner als Inhalt anführt, ist größtenteils falsch. Freilich ist es schwierig, das Zusammengehörige herauszufinden, da die Kompositionen in den einzelnen Stimmbänden oftmals verschieden angeordnet sind, auch mehrere Fassungen einer Komposition existieren, wobei sich die Zusammengehörigkeit der Stimmen erst durch mehrfaches Probieren herausstellt und schließlich auch jener Fall vorkommt, daß Stimmen mit verschiedenem Text einen musikalischen Satz ergaben. Ein alphabetisches, nunmehr vollständiges Inhaltsverzeichnis habe ich an den Schluß dieser Arbeit gestellt.

Notation[3], Taktvorzeichnung, Versetzungszeichen[4], Anwendung der Schlüssel[5] weisen keine Besonderheiten auf. Dagegen erscheint die Textlegung auf den ersten Blick mangelhafter als sonst in Musikhandschriften des 15. Jahrhunderts. Zwar sind die lateinischen Texte gewöhnlich voll ausgeschrieben; unter den deutschen jedoch findet sich kaum ein einziger, der vollständig ist. Meistens sind nur die Anfangsworte, als Überschrift oder den ersten Noten untergelegt, vorhanden. Man kann sich dieses stete Fehlen des Textes nur so erklären, daß die Liedtenöre überall so bekannt waren und so viel gesungen wurden, daß sich ein Aufschreiben der Worte erübrigte. Es genügte also ein spärlicher Hinweis um anzudeuten, daß hier etwas

---

[1] Über den Seitenumfang der einzelnen Bände berichtet Eitner falsch. Es zählen vielmehr der

Discantus 1 Bl. leer, 5 Bl. Index, 141 Bl. Noten mit und ohne Text, dazwischen von L 12 bis M 1 1 Bl. und von M 10 ab 7 Bl. unbeschrieben, im ganzen also 155 Bl.

Tenor 1 Vorbl., 5 Bl. Index, 1 Bl. leer, 150 Bl. Noten und von N 7 ab 7 Bl. unbeschrieben, im ganzen also 1 Vorbl. + 163 Bl.

Contratenor 1 Vorbl., 1 Bl. leer, 4 Bl. Index, 160 Bl. Noten, dazwischen von L 13 bis M 1 4 Bl. leer und die letzten 4 Bl. von N 11 ab gleichfalls unbeschrieben, im ganzen also 1 Vorbl. + 173 Bl.

[2] Im Contratenor findet sich auf der Rückseite des letzten Blattes noch der Anfang eines zweiten Index, der sich aber nur auf die Buchstaben *D* und *E* bezieht.

[3] Auffallend sind höchstens die sehr umfangreichen Ligaturen, die sich bis auf 15 Noten erstrecken und hauptsächlich im Contratenorbuch ins Auge fallen.

[4] Von Versetzungszeichen kommt nur das ♭ vor, das aber in sehr vielen Fällen nur als Warnungszeichen dient, z. B. auf der obersten Notenlinie mit Geltungsdauer für die ganze Zeile.

[5] Von Schlüsseln kommen vor: *G*-Schlüssel auf der zweiten Linie, *C*-Schlüssel auf allen Linien, *F*-Schlüssel nur auf der dritten und vierten Linie. Was die verschiedenen Kombinationen der Schlüssel anlangt, so kann hierbei von einem geordneten Chiavettensystem nicht die Rede sein. Die Schlüsselwahl ist einzig bedingt durch die Tonhöhe und den praktischen Grundsatz, möglichst keine Hilfslinien zu verwenden.

Altbekanntes und überall Beliebtes nur in einem neuen Gewande geboten wurde[1]. — Eine recht witzige Art der Verklausulierung der Grundmelodie findet sich in dem Liede *Alga iacet humilis,* wo der Tenor statt durch Noten dadurch kenntlich gemacht wird, daß der Text auf die entsprechenden Zeilen oder Zwischenräume gesetzt ist und der Rhythmus (ähnlich wie in den Tabulaturen) durch Striche über den einzelnen Silben angezeigt wird.

Die Herkunft der Handschrift ergibt sich aus einer Inschrift auf der Deckel-Innenseite des Tenorbuches, die lautet: Catalogo Ecclesiae Colleg. Glogoviae Maj. inscriptus[2]. Das Manuskript gehörte also der Domkirche zu Gr. Glogau in Schlesien[3] an. Seine schlesische Heimat zeigt sich neben der Ortsangabe auch in den Texten, die meist schlesischen Dialekt verraten. Auch der Textinhalt bezeugt an mancher Stelle lokale Verhältnisse. So findet sich z. B. ein Hymnus auf die heilige Hedwig *o decus trebnicie* (Trebnitz), die Schutzpatronin von Schlesien. In dem Hymnus *Sempiterna ydeitas* wird ein altes schlesisches Piastengeschlecht gefeiert; in dem Ritter Andreas der Hymne *Probitate eminentem* vermutet Freitag einen Glogauer Bürger. Aus allen diesen Tatsachen glaubte ich das Recht herleiten zu dürfen, der Handschrift an Stelle der alten Benennung die neue „Glogauer Liederbuch" zu geben. Mochte es auch zunächst bedenklich erscheinen, einen eingebürgerten Namen zu verändern, so blieb doch schließlich die Erwägung ausschlaggebend, daß das Buch unbedingt schon im Titel nach Wesen und Ursprung charakterisiert werden müsse[4].

Die Zeit der Abfassung ergibt sich, will man einmal zunächst nur äußere Kennzeichen werten, nicht nur aus den Wasserzeichen und der Notation, sondern

---

[1] Begründet erscheint mir auch die Annahme, daß diese Lieder gar nicht gesungen, sondern gespielt wurden. Manche Wendung fällt stark aus dem Rahmen des Sangbaren oder doch zum mindesten des Vokalen: Da gibt sich manche Figur allzu spielfreudig, manche Melodie allzu geigerisch. Die bruchstückweisen Textworte über solchen Stücken sind dann nur Hinweis auf die dem Spieler an und für sich bekannte Volksweise, oder sie sollen Andeutungsmittel für Tempo, Spielart und Ausdruck sein. In Glogau scheint überhaupt die Kammermusik besonders für Streichinstrumente (Gamben!) eine große Rolle gespielt zu haben, worauf die vielen textlosen, nur mit Buchstaben kenntlich gemachten Stücke (siehe w. o.) hinweisen. Eine Parallelerscheinung hierzu finden wir in dem etwa 150 Jahre später auftretenden Orgelchoral. Mich. Praetorius z. B. empfiehlt in dem 3. Bande seines Syntagma musicum (vgl. besonders das 8. Kapitel) für die an und für sich instrumentaliter ausgeführten Kirchenlieder das Rezept, den Cantus firmus von einem Vokalisten singen zu lassen; und Samuel Scheidt fordert ausdrücklich vom Organisten, daß er den Text des Chorales innerlich mitsingen müsse, wenn er ihn recht spielen wolle, eine Anweisung, die bei der vokalen Gebundenheit der gesamten instrumentalen Kunst jener Zeit durchaus verständlich ist.

[2] A. Freitag (Die Herkunft des Berliner Liederbuches AfM II) hat diesen Hinweis entdeckt und wies das Buch dem Kirchenchor am Glogauer Dom zu. Aus der Anlage des Buches geht jedoch hervor, daß es für Chorzwecke kaum Verwendung gefunden haben dürfte. Schon das kleine Format spricht dagegen: dann vor allem der Inhalt, der nur zur Hälfte aus lateinischen Gesängen besteht, sonst durchaus weltliche Lieder und Instrumentalstücke aufweist. Aber auch von den Kompositionen des Offiziums vermute ich, daß sie in kleinster Besetzung, vielleicht sogar solistisch zum Vortrag gelangten, möglicherweise auch außerhalb der Kirche bei festlichen Anlässen. Es ist ja auch sehr auffällig, daß sich nicht eine einzige vollständige Messe in der Handschrift findet, sondern lediglich je ein Gloria und Credo, die stilistisch nicht zusammengehören.

[3] Glogau hat neben der Pfarrkirche heute noch eine Domkirche.

[4] Übrigens habe ich den neuen Namen bereits bei meiner Neuausgabe einiger ausgewählter Sätze aus der Handschrift verwendet. (Kassel 1927).

einwandfrei und verhältnismäßig genau aus dem erwähnten Hymnus „Sempiterna ydeitas“, der in den Jahren 1477—88 entstanden ist[1]. Die vier Komponisten, die das Glogauer Liederbuch nennt, sind für die Datierung wenig aufschlußreich. Sie heißen: Attamasch (ein Tscheche?), Bebrleyn, Paulus de Broda (Deutsch Brod in Böhmen?) und Rubinus. Die ersten beiden sind uns bisher nicht bekannt; Paulus de Broda ist wohl mit Paul de Roda, den man aus einer Römischen und einer Leipziger Handschrift kennt, identisch[2], und in Rubinus vermutet Otto Kade den in einer Florentiner Handschrift vorkommenden Rubinet[3]. Zweifellos kommen aber als Komponisten auch die Glogauer Kantoren in Frage. In den noch vorhandenen Archivalien des Glogauer Kollegiatstifts[4] sind zwei Urkunden aufschlußreich. Die eine[5] vom 19. Mai 1478 nennt einen Nikolaus Scultetus (doctor, cantor) und die andere[6] vom 28. Juli 1485 einen Marcus Scultetus (Doktor, Lehrer der hl. Schrift, Kustos, Kantor, Domherr zu Meißen und Glogau). Diese Quellen zeigen uns also, daß die Glogauer Dommusik in den Händen hochgebildeter Männer lag. In der Tat macht ja auch das Liederbuch seiner Anlage wie seinem Inhalte nach den Eindruck, daß Musiker von Geist und Kultur hier am Werke waren.

Ein Ordnungsprinzip ist in der Handschrift insofern zu erkennen als die erste Hälfte der Gesänge (Them. Kat. 1—184) überwiegend kirchlich, die zweite Hälfte durchweg weltlich ist, daß ferner die Instrumentalstücke zusammenstehen (Nr. 187 bis 198, Nr. 256—278 und Nr. 280—288[7]). Der Inhalt besteht im ganzen aus 294 Ton-

---

[1] Vergleiche Genaueres bei A. Freitag, Herkunft des Berliner Liederbuches.

[2] Rom, Bibl. Casanatense O. V. 208 und Leipziger Universitätsbibliothek Ms. 1494.

[3] Monatshefte für Musikgeschichte VII, S. 30.

[4] Diese Archivalien sind Säkularisationsgut und befinden sich daher im Staatsarchiv zu Breslau.

[5] Urkunde Nr. 359. Sie trägt auf der Rückseite den Vermerk: Confirmatio et incorporatio 10 M. Census ad altarem S. Joanni Bapt. Evangl. Es handelt sich also um eine Schenkung „pro domino cultus augmento“, die bestätigt wird von „Nicolaus Sculteti doctor Cantor et Johannes Hoseman licenciatus in decretis canonici et Administratores ecclesiae Wratislaviensis per Reverendum in Christo patrem et Dominum dominum Rudolphum episc. Wratisl. et specialiter deputati“ usw.

[6] Urkunde Nr. 379. Wentzel Sand, der Bürgermeister von Lüben, Rat und Schöffen bekennen darin, daß Marcus Schulz, Doktor und Lehrer der heiligen Schrift, Kustos, Kantor, Domherr zu Meißen und Glogau ihnen seinen letzten Willen übergeben und sie zu dessen Vollstreckern ernannt hat. Dann schließt sich das folgende Testament an:
1483 Induct. 1 Pontif. Sixti Pp. IV anno XII in Capella Omnium Sanctorum Misnensis ecclesiae contigua Marcus Sculteti arcium magister, Sacraeque theol (og) iae professor eccl. Misn. Canonicus et Glogov. Colleg. Cantor etc. ordinavit omnes et singulos libros suos, quos post mortem suam relicturus est, a magna usque ad minimum, pro vulgato opido Loben, loco suae nativitatis, modo subscribto: ut Consulatus, Seniores et tota communitas in ecclesia parochiali ibidem locum congruum, actum et reclusum pro libris imponendis exigant et construant.

[7] Eine planmäßige Stoffanordnung läßt sich nur stellenweise erkennen (vgl. z. B. Nr. 120—124). Dennoch lag deutlich der Wille zur Übersichtlichkeit wenigstens im großen vor. Daß sich mitten unter den lateinischen Gesängen (Nr. 1—184) 25 weltliche Stücke finden, erkläre ich mir aus dem Charakter der Handschrift, die nicht nur für kirchliche Feierlichkeiten bestimmt war, sondern bei allen möglichen weltlichen Festlichkeiten und musikalischen Anlässen ebenso Verwendung finden sollte; während der Beschäftigung mit der Niederschrift der lateinischen Gesänge mag der Schreiber immer wieder gezwungen gewesen sein, das eine oder andere weltliche Stück außerplanmäßig für irgendeine Gelegenheit schnell „aufzusetzen“. Im zweiten Teil, den weltlichen und instrumentalen Kompositionen kommt der umgekehrte Fall (Einschieben von geistlichen Sätzen) nur achtmal vor. Wenn wir also

sätzen und zwar aus 160 lateinischen Gesängen, 73 deutschen und 2 italienischen Liedern, einer Komposition mit slawischem Text (Swateo Martina), aus 3 Quodlibeten [1], 16 Tänzen und 39 Instrumentalkompositionen. Von den lateinischen Gesängen konnte ich allein 18 Konkordanzen (allerdings namenlose) in den Trienter Codices nachweisen. Die Eigentümlichkeit dieser Konkordanzen läßt unbedingt engere Beziehungen zwischen Glogau und Wien vermuten [2].

Eine Untersuchung des Materials ergab zunächst einmal ein großes Repertoire „westlicher" Satzkunst, wobei die Dreistimmigkeit fast alleinherrschend ist [3]. Neben
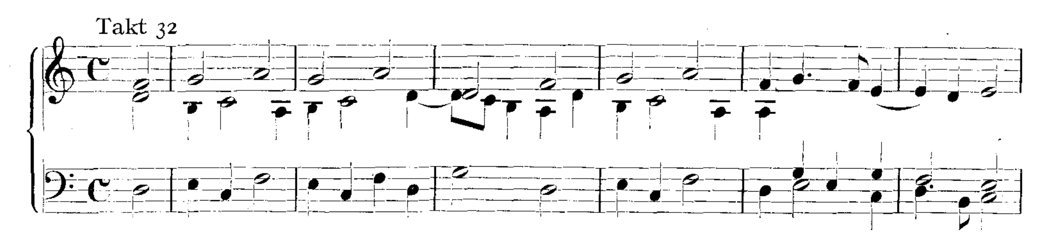
im Glogauer Liederbuch auch nicht ein durchgegliedertes Ordnungsprinzip von der Art der „westlichen" Handschriften feststellen können, so unterscheidet sich die schlesische Quelle immerhin durch das bloße Vorhandensein eines Ordnungsgedankens wesentlich von den üblichen deutschen Handschriften, denen ein Herstellungsverfahren zugrunde lag, „das in der ganzen mechanischen Art der späteren Vereinigung ursprünglich selbständiger Einzelteile zu einem äußerlich Ganzen als geradezu typisch für die auf uns gekommenen Musikdenkmäler Deutschlands aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts bezeichnet werden muß" (Karl Dèzes, Der Mensuralcodex des Benediktinerclosters S. Emmerani zu Regensburg in ZfM X, S. 67; vgl. dazu auch H. Besseler, Studien zur Musik des Mittelalters, AfM VII, S. 219).

[1] Über die Quodlibete vgl. A. Raphael, Monatshefte für Musikgeschichte 1899.
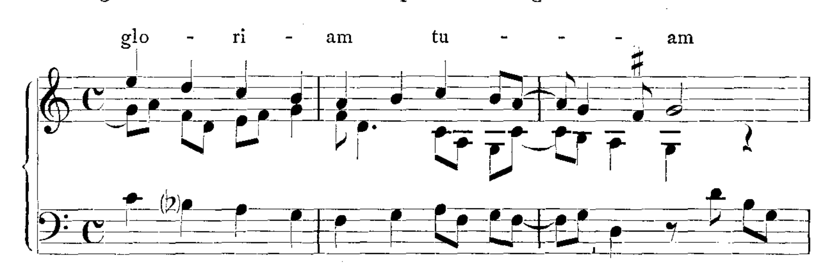
[2] Außer der Menge der Konkordanzen fällt nämlich auf, daß diese sich (mit Ausnahme der Stücke Glog. 20, 14, 140, die im Trient. Cod. als Nr. 591, 774, 1013 verzeichnet sind, mehrfache Abweichungen ausweisen und in anderen Quellen auch enthalten sind) ausschließlich im Codex 91 der Trienter Handschriften finden, der auf Grund der These R. Wolkans („Die Heimat der Trienter Musikhss." in Studien zur M.-W. VIII) auf Befehl des Wiener Humanisten Hinderbach, des späteren Bischofs von Trient, in Wien angefertigt wurde. Die Stadt Wien, deren musikalischer Ruf schon damals weithin bekannt war, sei, sagt Wolkan, viel mehr der Boden für die Entstehung einer solchen Sammlung gewesen als Trient, wo „innere und äußere Unruhen jedes geistige Leben unterbinden mußten und wo bisher keinerlei musikalische Betätigung nachgewiesen werden konnte." Die Hoffnung, in den noch vorhandenen Archivalien des Glogauer Kollegiatstiftes irgendwelche Andeutungen zu finden, die politisch oder wirtschaftlich Beziehungen zu Wien kundgetan hätten, wurde trotz eingehender Durchsicht aller Urkunden, die sich auf die Jahre 1450 bis 1500 beziehen, leider enttäuscht. Die Urkunden sprechen immer nur von Schenkungen, Erbangelegenheiten usw., sind also durchweg lokalen Charakters. So lassen sich Beziehungen zwischen dem Glogauer Domkapitel und dem Wiener Hofe urkundlich nicht nachweisen. Bedenkt man jedoch die enge politische Verbindung der schlesischen Piasten mit Polen und Böhmen und weiterhin die große kulturelle Bedeutung des angrenzenden Niederösterreich, so ist der Rückschluß, daß ein reger geistiger Verkehr zwischen den schlesischen Fürsten und der Wiener Regierung — wenn auch nicht in politischer, so doch in wirtschaftlicher und kultureller Hinsicht — bestanden haben muß, mehr als etwa nur eine willkürliche Ideenverknüpfung. Die Beziehungen der schlesischen Fürsten zum Glogauer Kollegiatstift aber sind urkundlich in Mengen nachzuweisen. Bischof von Breslau war damals Rudolph, der in den Urkunden des Kollegiatstiftes mehrfach genannt ist. (Urkunde Nr. 345 vom Jahre 1473, Bresl. Staatsarchiv, „Rudolphi Episc. Wrat. Sedis apost. ad Bohemiae et Poloniae regna (!) ac Alemaniae partes, cum potestate Legati de Latere legati missi literae confirmationes" usw.). Vielleicht ist Rudolph Mittelsperson gewesen, durch die die Kenntnis von den Trienter Codices an den Glogauer Kantor oder umgekehrt die Kenntnis des Glogauer Liederbuches an Hinderbach gelangt ist. Die letztere Annahme scheint mir mindestens ebenso richtig; denn die Nr. 28, 116, 105, 106, 103, 113, 40 und 38 finden sich im Cod. 91 des Trienter Hss. fortlaufend unter Nr. 1202 — 1210 (mit Ausnahme von Nr. 1203). Dem Wiener Schreiber (Joh. Wiser) scheinen die genannten Stücke aus Glogau zur Abschrift vorgelegen zu haben. Außerdem findet sich in den Codices unter Nr. 1226 das Credo des schlesisch-tschechischen Komponisten Attamasch! Zwischen Schlesien und Wien haben im 15. Jahrhundert auch anderweitig Beziehungen geherrscht: So erfuhr ich von Herrn Dr. Feldmann — Breslau, daß ein schlesisches Osterspiel aus dieser Zeit urschriftlich in Wien aufbewahrt wird.

[3] Jedenfalls wurden bei den vierstimmigen Kompositionen die vierten Stimmen immer

Stücken, die durch starke motivische Durcharbeitung der einzelnen Abschnitte, durch ihre rhythmische Differenzierung und den Vollklang des Satzes der Schule Obrechts zuzuweisen sind, finden sich vor allem Typen, die den Einfluß Okeghems verraten: Vermeidung von markanten Kadenzen, von Sequenzbildungen, ängstliches Umgehen von Wiederholungen gleicher Formteile, wodurch der Satz einen schwebenden Charakter bekommt. Auffällig ist fernerhin die Vorliebe des Glogauer Musikers für jene Satztechnik, die Riemann zuerst als deutsch bezeichnet: ein hochliegender, in langen Notenwerten dahinfließender c. f. mit bewegten Unterstimmen, wobei der Baß gern in Terzen oder Sextenschriften zu einer der anderen Stimmen verläuft[1]. Zu dieser Technik würde Bebrleyns „Rex in cena virginali" zu zählen sein:



Bassführungen in Dezimenparallelen fallen in der Handschrift auch dann stark auf, wenn die Oberstimme die Melodie nicht in langen Werten vorträgt. Als Beispiel seien einige Takte der Gloria-Komposition abgedruckt[2]:



Bemerkenswert ist im Glogauer Liederbuch die häufige Verwertung eines verzierten c. f. in der Oberstimme. Mit Dufay hat diese Technik insofern nichts zu tun, als sie stets mit mehr oder weniger ausgebildeter Imitationskunst durchsetzt aufritt[3], also eine viel spätere Stufe stilistischer Entwickelung darstellt, in der der verzierte c. f. „wieder" eine Rolle zu spielen beginnt.
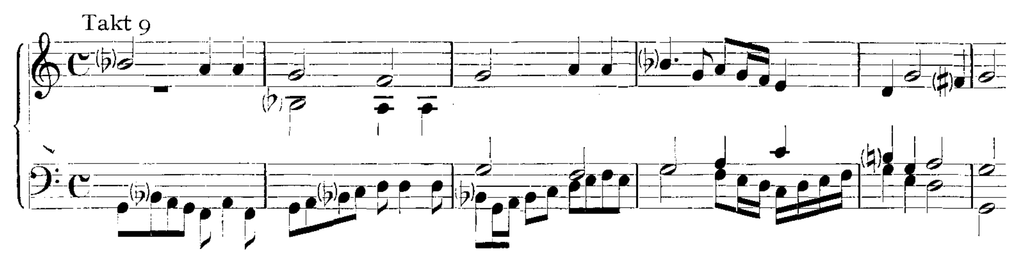
---

erst nachträglich hinzugesetzt, was u. a. auch daraus hervorgeht, daß sie auf besonderen Blättern stehen, die erst nach Fertigstellung der hs. eingeklebt worden sind. (Eine Ausnahme ist nur der „pfawn schwantz" Pauli de Broda, der wohl von vornherein vierstimmig angelegt worden war).

[1] Riemann, Handbuch der Musikgeschichte Bd. II, 1 S. 134ff.
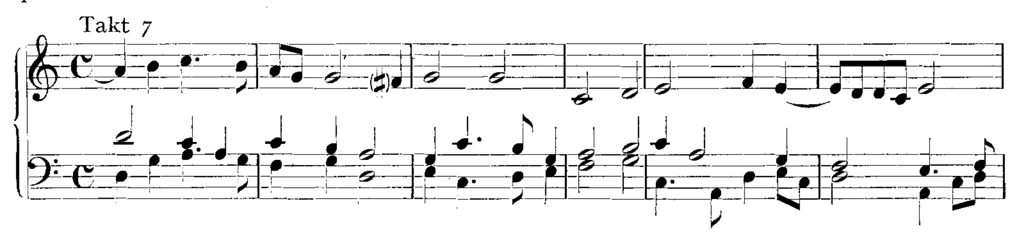
[2] Obwohl Orel (Einige Grundformen der Motettkompositionen im 15. Jahrhundert in Stud. zur M.-W. VII S. 80f.) sich gegen die Riemannsche These wendet, muß unbestritten bleiben, daß sich die erwähnte Technik grade in deutschen Handschriften gegen Ausgang des 15. Jahrhunderts in auffälligem Umfange vorfindet. Eine in Kürze erscheinende Arbeit von Dr. Feldmann (Der Codex Mf. 2016 des Musikal. Instituts bei der Universität Breslau in: Schriften des Musikalischen Instituts bei der Universität Breslau), die ich dankenswerterweise einsehen konnte, erörtert diese Frage eingehend und bringt zwingende Beweise.

[3] Vgl. besonders ein „Christ ist erstanden", abgedruckt in meiner Neuausgabe einiger ausgewählter Sätze des Glogauer Liederbuches, Kassel 1927. Außerdem Them. Kat. Nr. 71, 77, 83, 92, 120, 121, 122, 123, 124, 175.
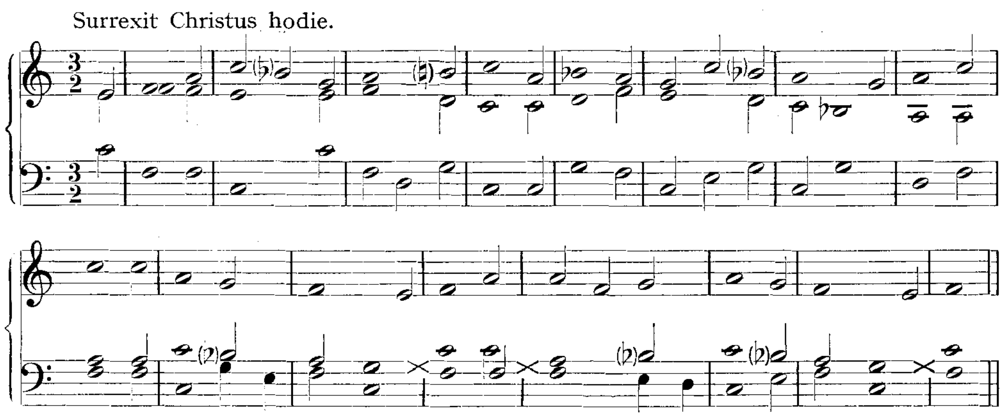
Dann gibt es eine Reihe von Stücken, in denen sich der Baß bei verhältnismäßig ruhigem Verlauf des Tenor als bewegteste Stimme heraushebt, eine Technik, die zwar bei Ockeghem ihren Ursprung zu haben scheint, aber in dieser Art rhythmisch-differenzierter Beweglichkeit neu ist und begreiflicherweise instrumentale Ausführung vermuten läßt:



Die vorhin als „deutsch“ gekennzeichnete Baßführung in Dezimenparallelen zu einer der anderen Stimmen paart sich des öfteren mit einer Volltönigkeit des Satzes, die durch entschiedene Neigung nach der Seite der Durharmonik ein besonderes Gepräge bekommt. Wieder mögen einige Takte aus dem Satz des Bebrleyn als Beispiel dienen:
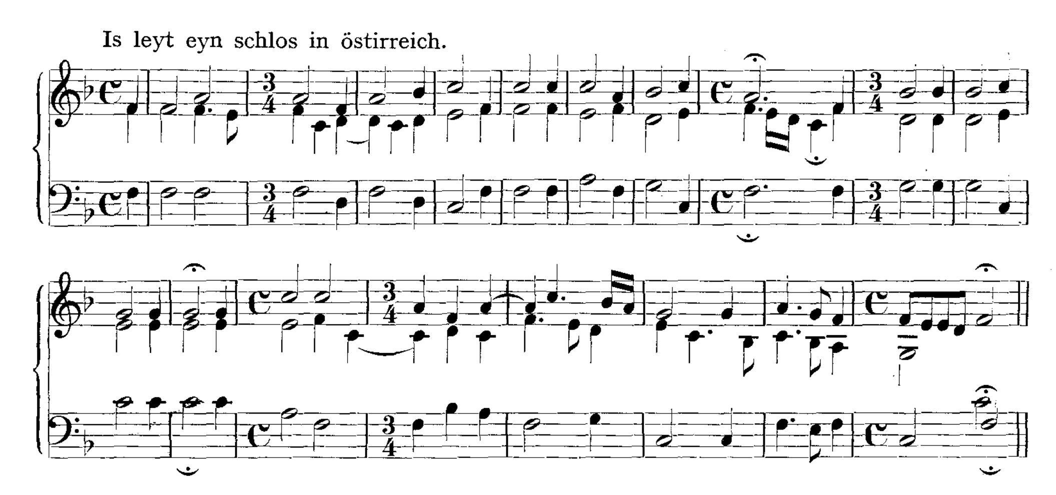


Man beachte neben der starken Expressivität vor allem die quintigen Dreiklänge in Takt 4! Um die Richtung anzudeuten, in der sich dieses Durempfinden weiterentwickelt, sei eins der vielen „Christ ist erstanden“ aus der Handschrift wiedergegeben:



Besondere Bedeutung gewinnt das Glogauer Liederbuch durch die 73 deutschen Lieder, die eine empfindliche Lücke in unserer Kenntnis von dem Liedsatz des ausgehenden 15. Jahrhunderts füllen[1]. Der Wille zu einem zielbewußten, innerhalb

[1] Über die Textfrage vgl. S. 51, Anm. 1.

harmonischer Gesetzlichkeit sich vollziehenden Denken ist hier äußerst ausgebildet. Überwiegend ist der Satz homophon; aber auch dort, wo polyphone Bindungen maßgebend sind (wie in „mein Gemüt das wüth“ und „ich bins irfrewt“ [1]) herrscht in der Hauptsache klares Dur oder Moll [2]. In die Vergangenheit weisende Kadenzbildungen sind meist überwunden und durch die Klangverhältnisse T—D—T, manchmal sogar T—S—D—T ersetzt. Der Begriff des „vertikalen“ Denkens bekommt durch einen harmonisch-funktionellen Baß Glaubwürdigkeit. Ein Beispiel soll das Gesagte veranschaulichen:



Vergleicht man die deutschen Lieder unserer Handschrift mit denen des Locheimer Liederbuches, so zeigt schon eine flüchtige Gegenüberstellung wesentliche Unterschiede: Im Lochheimer Liederbuch bereits in der Melodie vielfach unruhige Rhythmik, im Glogauer Liederbuch symmetrische Gliederung (4- und 8-taktige Perioden, meist die Formgebung a b, oft a b a), die Weise meist im Tenor, hier mit wenigen Ausnahmen im Diskant, dort erst schwache Ansätze eines harmonischen Denkens, hier bereits eine beachtenswerte Höhe des vertikalen Empfindens [3].

Die Instrumentalkompositionen [4] scheinen durchweg Bearbeitungen irgendwelcher Chanson- oder Liedmelodien zu sein [5]. Die Tonsätze 256—278 tragen ausgeprägte Züge der Ockeghem-Schule; mancher Satz mag von dem „Altmeister“ selbst stammen (vermutlich Nr. 264 und 265). Die Vorliebe für instrumentale Haltung ist schon in den lateinischen Gesängen aufgefallen; hier aber wird sie ganz deutlich. Wendungen wie die im Tenor Nr. 275:
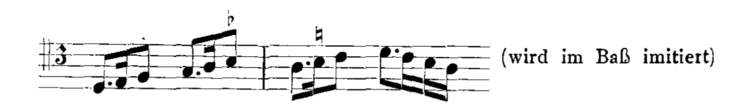
---

[1] Vgl. meine Neuausgabe Nr. 7 und 6.

[2] Stets überwiegt das Durgeschlecht; auch in den Stücken mit Mollcharakter sind Durepisoden häufig.

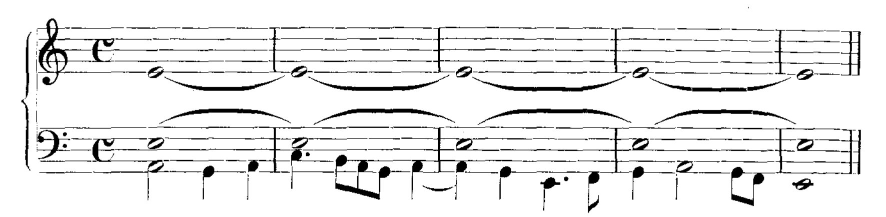
[3] Vgl. dazu auch Them. Kat. Nr. 218—235 und 237—252.

[4] Die Instrumentalkompositionen sind in drei Gruppen gesondert: Die Nr. 189—198 tragen die Bezeichnungen unus, secundus usw. bis duodecimus, die Nr. 256—278 sind laufend mit den Buchstaben des vollständigen Alphabets, die Nr. 280—288 mit den Buchstaben A—J gekennzeichnet.

[5] So trägt der Tenor von Nr. 192 die Beischrift „o herzens trost“; Nr. 263 ist identisch mit Ockeghems „Ma bouche rit“; die Nr. 273—275 sind Tonsätze über das Lied „Gros senen“, Nr. 280 über „o wy gerne“, Nr. 282 wiederum über „Gros senen“.
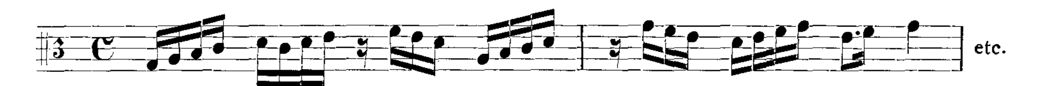


oder Baß-Schlüsse wie der von Nr. 280:

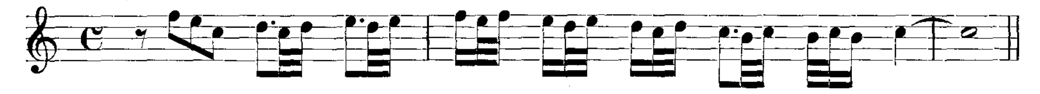


sind entschieden instrumental. Sehr wahrscheinlich ist die Ausführung durch Streichinstrumente; die Neigung zu instrumental-bewegter Ausgestaltung des Basses läßt an eine regelrechte Gambistenschule denken, die in Glogau ihre Hochburg gehabt haben mag.

Die Tänze[1] des Liederbuches reden in dieser Hinsicht eine noch viel eindringlichere Sprache. Moser, der einen Teil dieser Stücke als Beweismaterial für das Streichinstrumentenspiel im 15. Jahrhundert herangezogen hat[2], ist gleichfalls der Meinung, daß es sich hier um instrumentale, „kammermusikalische“ Stücke handelt. Im „pfawn schwantz“ Pauli de Broda findet sich gleich zu Anfang diese Gambenstelle:



In gleich übermütiger Beweglichkeit wendet sich in demselben Stücke eine Viole zu folgendem Schlusse:



Diese kleine Auswahl an Beispielen muß genügen[3], um Charakter und Wert des Glogauer Liederbuches in großen Zügen zu umreißen. Zusammenfassend läßt sich unter Begrenzung auf die hauptsächlichsten Momente sagen, daß wir der Handschrift neben der Kenntnis von der Verbreitung westlicher Importware bis in den „fernen“ Osten zunächst einmal ein erweitertes Bild jener Technik verdanken, die man allgemein als „deutsch“ bezeichnet, daß sie ferner als eine der vorzüglichsten Quellen für die profane Musik der damaligen Zeit uns eine Menge neues Material

[1] Diese Tonsätze sind nicht etwa landläufige Tanztypen, sondern „estampidenartige Bearbeitungen von Tänzen . . ., da sie die orchestische Einfachheit des Rhythmus im polyphonen Gewand meist abgestreift haben“ (Moser). Schon Rob. Eitner äußerte sich in ähnlicher Weise, weil in den Stücken nirgends ein Tanzrhythmus zu erkennen ist. (Monatsh. f. Musikg. 1874 S. 69).

[2] H. J. Moser, Geschichte des Streichinstrumentenspiels im Mittelalter (abgedr. als Vorgeschichte zur „Geschichte des Violinspiels“ von Andreas Moser).

[3] In Kürze werde ich die Unica der Handschrift im Neudruck erscheinen lassen.

überliefert hat, das uns Einblick gewährt einerseits in eine hochentwickelte Ensemblekunst (mutmaßlich für Streichinstrumente), andererseits in neue typische Eigentümlichkeiten eines Liedsatzes, der durch seine entschiedene Tendenz zu harmonischer Fundierung quellenmäßig nirgends vorgebildet ist. Als Hauptmerkmal und bestimmend für die Grundhaltung des Buches tritt überall der Kampf des vertikalen gegen das lineare Denken in den Vordergrund und zwar treffen wir ihn oftmals in einem Stadium an, das über zaghafte Ansätze längst hinausgewachsen ist. Der spezielle Wert für Schlesien aber scheint darin zu liegen, das wir in Glogau das Zentrum für die schlesische Musikübung im 15. Jahrhundert zu suchen haben.

Verzeichnis sämtlicher im Glogauer Liederbuch enthaltenen Kompositionen.

Kompositionen ohne spezielle Angabe ihrer Stimmenzahl sind durchweg dreistimmig.

I. Lateinische Gesänge.

Acessit ad pedes Jesu
Adest finis mesticie
Admirans Christi graciam
Advocata libera
Agnus redemit oves
Alga iacet humilis
Alleluja lenita Laurencius (de sancto laurencio)
Alleluja Dei filius
Alma redemptoris mater
Anima mea liquefacta
Anime Christe
Aperitur porta celi
Aparuerunt apostulis
Assunt festa iubilea
Aufer a nobis, domine
Ave dei genitrix
Ave gemma claritatis (de sancta Katherina)
Ave preclara maris stella
Ave regina celorum (Carmen)
Ave regina celorum (Antiphon)
Ave rosa rubicunda
Ave salutis hostia
Ave stella matutina
Ave virgo gloriosa
Barbara, virgo dei
Beata dei genitrix
Beata dei genitrix
Beati eritis
Beatorum omnium
Bonum vinum cum sapore 4-stimmig
Christe sanctorum decus (de sancto Michaele)
Christi virgo delectissima
Christus surrexit
Christus surrexit 2-stimmig
Cui luna, sol et omnia
Cuius magnifica (Hymnus)
Da nobis pie domine
Descendi in ortum
Deus tuorum militum (Hymnus)
Dies est leticie
Discubuit Jesus
Dum transisset sabbatum
Ecce concipiet
Ecce ego mitto vos
Ecce tu pulchra es
Emissiones tue
Et in terra pax hominibus
Eya felix virgula
Eya sponsa Salomonis (de sancta barbara)
Favus destillans
Festum nunc celebre
Fit porta Cristi pervia
Fons ortorum
Fuerunt sine querela
Fulgent nunc natalicia
Gaude dei genitrix
Gaude mater luminis
Gaudent in celis
Grates nunc omnes
Gratulemur concinentes
Gratuletur ecclesia
Hec est dies
Homo quidam fecit
Ibo michi ad montem
Illuminare Jerusalem
Immolabit hedum
Induit hodie dominus (prosa)
Inter natos mulierum
Inventor rutili
Ista est speciosa
Iste confessor
Isti sunt sancti
Iube domine benedicere
Iube domine benedicere (consol.)
Iube domine benedicere (concurge)
Iudea et Jerusalem
Lauda Sion salvatorem
Laudem demus parvulo
Laus tibi Christe
Letabundus exultet
Letare germania (Hymnus auf die hl. Elisabeth)
Maria, mater gracie
Maria, virgo assumpta est
Martinus Abrahe
Mola gravati criminum 4-stimmig
Nesciens mater virgo
Nicolai solempnia
Nigra sum, sed formosa
Nigra sum, sed formosa 4-stimmig
Nobilissimus siquidem
Numine Jesu celice

O admirabile commercium
O beata beatorum
O beata infancia
Oculi omnium
O decus trebnicie
O florens rosa
O gloriosum lumen (de sancto paulo)
O Margareta
O pastor eterne
O plasmator, summe decus 4-stimmig
O preclara stella maris
O pulcherrima mulierum
Ortus conclusus
O sacrum mysterium
O sapiencia
O stella maris
Pange lingua gloriosi
Patrem omnipotentem (Komponist: Attamasch)
Pauli de Broda: Carmen
Pax eterna ab eterno patre
Planxit autem David
Probitate eminentem [1]
Que miris sunt
Que sine virili
Quod chorus vatum
Recordare virgo 4-stimmig
Recordare virgo
Regina cœli letare (ferialis)
Regina regnancium
Regnum mundi
Rex in cena virginali (Komponist: Bebrleyn)
Salve festa dies
Salve lux fidelium
Salve nobilis virga Yesse
Salve regina
Salve virgo deo grata
Sancte Nicolae
Scio, cui credidi
Sempiterna ydeitas
Sicut lilium
Solem iusticie
Spiritus domini
Stirpe Maria
Super salutem
Surrexit Christus
Surrexit Christus hodie
Surge virgo (R'm de sancta Katherina)
Tota pulchra es
Urbs beata Jerusalem
Ut queant laxis
Valde honorandus es
Vatum vaticinia
Veni creator spiritus
Veni redemptor gencium
Veni sancte spiritus (Antiphon)
Veni sancte spiritus (Psalm)
Verbum caro factum est
Vere felicem presulem
Victime paschali laudes
Vidi aquam
Viminibus cinge
Virga Jesse floruit (Carmen) 4-stimmig
Virga Jesse floruit (Antiphon)
Virgo dei throno digna
Virgo prudentissima
Virgo sancta Barbara
Vita sanctorum
Vox tonitrui tui (R'm de sancto Joanne evangel.)

II. Deutsche Lieder

Ach gott, wy zere twingt 2-stimmig
Ach reyne scarth
Al fol, al fol, al fol
Auf riff eyn hubsches freweleyn 2-stimmig
Brudir Conrad (vgl. Ich sachs eyns mols)
Christ ist enstanden
Christ ist enstanden
Christ ist enstanden
Czenner, trzeuner, wy gefelt dir das
Czu allir czeyt
Gzu snudert ist das junge hertze
Der lentz
Der morgenstern
Der Szonnenglanz
Der vogleyn arth
Der wechter
Dy liebe ist schön
Dy nacht dy wil verbergen sich
Dy werld dy hot eynen tummen syn
Elende, du host
Else, else mundo [2]
Elzeleyn, lipstis elzeleyn
Es suftzt eyne fraw zo zere
Es sulde eyn man keyn möle farn
Eyle und betracht
Eyns tages mir grosz heyl geschah (2 Contratenöre zur Wahl!)
Ey schaff ich nichts
Ey wes soll ich nu trösten mich
Fruntlich begyr 4-stimmig
Gedenke an mich
Geh hyn, meyn hertz
Gros senen } Diese drei Kompositionen haben alle denselben Diskant
Gros senen }
Gros senen }
Gros senen
Hostu mich obirwunden
Ich bynsz irfreut ausz rotem mund 4-stimmig
Ich frew mich zere der wedirfard

---

[1] Im Contra-altus findet sich der Text „Ploditando exarare".

[2] Ein deutsch-lateinisches Lied.

Ich habe mir auszerkoren
Ich sachsz eyns mols den lichten morgensterne 1. Fassung
Ich sachsz eyns mols den lichten morgensterne 2. Fassung
Ich sachsz eyns mols den lichten morgensterne[1]
In frewden fro
In libes flamme
Es leyt eyn schloß yn östirreich
Kände ich meyn lip irweychen
Kömpt uns der mey mit seyner lust
Kom edeler trost
Mächte wonsch mit senen eynen sich
Mag libe nyrne behalden mich
Mancher frewt sich der liben zceyt
Meyden brengit leyden
Meyn gemüth das wüth
Meyn hochs gemüth
Meyn schonstes lip uf erden 4-stimmig
Mich zwingen senliche gedanken
Mir tromte ynniglich sysse
Nicht losz mich ort entgelden
Nu bitten wir den heiligen geist
O hertzens trost
O keyserynne, meyn leyt vortreib
O mörtilicher mort
O mörtilicher mort
O libis lip, bedencke meyne noth
O senens crafft
O wy gerne[2]
O wy gerne
Sälde ich alle morgyn zcu meynem bulen gan
Senen macht mir vil denken
Senliche not fru und spot
Szo, zo, meyn lipste
Tärste ich mit libe kosyn
Trag frischyn muth, meyn schones lip
Wo lip mit libe

III. Slavische Lieder

Swateo Martina

IV. Italienische Lieder

Gentil madonna
O rosa bella, nur Diskant vorhanden

V. Tänze

Das yegerhorn
Der entepris
Der fochsschwantz (Text „O lux luminis")
Der fochsschwantz
Der kranchschnabel
Der notterschwantz
Der pawirschwantz 4-stimmig (Komponist: Rubinus)
Der pfawenschwantz 4-stimmig
Der neue pawirschwantz
Pfawn schwantz Pauli de Broda 4-stimmig
Pfawn schwantz Peuli de Broda 4-stimmig
Der rattenschwantz (Carmen)
Der Seydenschwantz (Text „Ave sydus clarissimum")
Dy ezelskrone 4-stimmig
Dy katzenpfothe
Dy krebis schere

VI. Quodlibets

Hostu mir dy lawte brocht 2-stimmig
In fewirsz hitz
Wer do sorget 2-stimmig

VII. 39 Kompositionen ohne Text und Überschrift

[1] Gehört zu „Brudir Conrad" und ergibt mit diesem zusammen einen 2-stimmigen, jedoch sehr dürftigen Satz.

[2] Im Contra findet sich der Text „In preclara Barbara".

Probleme und Methoden musikalischer Klangfarbenforschung

Von

Joseph Schmidt-Görg, Bonn

Die Klangfarbe der Musikinstrumente kann von den verschiedensten Gesichtspunkten aus betrachtet werden: zunächst rein musikwissenschaftlich, nämlich in ihrer Bedeutung als Mittel künstlerischen Ausdrucks, ihren Beziehungen zu den Elementen musikalischer Formgebung, ferner in ihren musikgeschichtlichen Wandlungen, die eine Bevorzugung gewisser Klangideale zu verschiedenen Zeiten nachweisen, zugleich aber, wie die Instrumentenkunde, ethnologische Zusammenhänge aufdecken würden; endlich in ihrer musikästhetischen Wirkung, die besonders das Ethos der Klangfarben, zumal auch den Einfluß assoziativer Momente, zu berücksichtigen hätte. Neben dieser Betrachtungsweise vom Standpunkt des Kunstwerks aus wird eine zweite möglich sein, die vom Physiologisch-Psychologischen ausgeht, die also eine bestimmte Klangfarbe als Qualität eines akustischen Vorgangs untersucht, nämlich als dasjenige Merkmal, das eine Klangempfindung von einer andern gleicher Höhe und Stärke noch unterscheidet. Als letzte Betrachtungsweise ergibt sich hiernach von selbst die Untersuchung des objektiv Gegebenen, des äußeren Reizes, der einer Klangempfindung zugrunde liegt; hier wären also physikalisch-akustische Methoden einzuschlagen.

Von diesen verschiedenen Wegen, welche die Klangfarbenforschung wählen könnte, wird offenbar der erste kaum zum Ziele führen. Wenn zwar auch instrumentale Färbungen in gewissen Stilrichtungen eine größere Rolle spielten — man denke an das Orchester der Romantiker oder des französischen Impressionismus — so hat die Klangfarbe an sich für das Kunstwerk keine formbildende Bedeutung. Vielmehr verlangt sie, die ja nur eine Eigentümlichkeit des in der Musik verwendeten Materials darstellt, eine Behandlung von der Untersuchung eben dieses Materials aus, die hier wiederum nicht von der subjektiven Empfindung, sondern mit mehr Glück vom objektiven Reiz ausgehen wird und so auf der Grundlage exakter physikalischer Messungen, um ein Wort Fechners anzuwenden, eine „Ästhetik von unten" aufbaut.

Diese Beschränkung auf physikalische Untersuchungen erfolgt nicht nur deshalb, weil sie das Einfachere darstellt, sondern vor allem darum, weil den physiologisch-psychologischen Methoden bei der heute noch strittigen Erklärung der peripheren und zentralen Hörvorgänge sichere Grundlagen fehlen. Dabei wird diese Untersuchung, die ja den musikalischen Klang an sich zum Gegenstand hat, vorab von der Theorie der Klangerzeuger ebensosehr absehen können, wie sie andrerseits im Hinblick auf ihr Endziel die in der praktischen Musik benutzten Klänge und ihre Verwendungsmöglichkeiten besonders berücksichtigen wird.

Ehe wir die Probleme und Methoden einer mit physikalischen Mitteln versuchten Erforschung musikalischer Klangfarben besprechen, dürfte ein kurzer Hinweis auf einige akustische Grundtatsachen zweckmäßig sein.

Als akustische Vorgänge bezeichnen wir solche, die wir durch das Gehör wahrnehmen. Die Gesamtheit dieser Erscheinungen fassen wir unter dem Begriff „Schall“ zusammen. Einer Schallempfindung entspricht objektiv die Bewegung eines schwingungsfähigen Mediums, im gewöhnlichsten Falle die Bewegung der uns umgebenden Luft. Sind diese Luftschwingungen in ihrem zeitlichen Verlauf ohne bestimmte Regel, so sprechen wir von einem „Geräusch“; erfolgen sie dagegen periodisch, d. h. nimmt jedes schwingende Luftteilchen nach einer bestimmten Zeit stets die gleiche Lage ein, so haben wir die Empfindung eines musikalischen „Klanges“. Die graphische Darstellung des jeweiligen Druckes eines Teilchens im Medium in Abhängigkeit von der Zeit ergibt ein Bild der Klangwelle. Die Wellenlänge, proportional der Schwingungsdauer, bestimmt die Höhe des betreffenden Klanges. Die Amplitude der Welle, d. h. der größte Druck nach jeder Richtung, ist für die Stärke maßgebend. Außer der Höhe und Stärke läßt sich aber, wie schon erwähnt, noch ein anderes Merkmal an einem Klang feststellen: nämlich eine ihm eigentümliche Charakteristik, die ihn von andern Klängen gleicher Höhe und Stärke merklich unterscheidet: die Klangfarbe. In diesem Sinne spricht man vom Klang einer Geige, Flöte, Trompete usw. Für die Art der Klangfarbe ist, ganz allgemein gesprochen, die Form der Schwingung von Bedeutung. Einer einfachen, sogenannten Sinusschwingung, entspricht akustisch ein „Ton“. Einfache oder „reine“ Töne sind praktisch äußerst selten; die musikalischen Instrumente erzeugen durchweg „Klänge“, d. h. Gebilde komplizierterer Schwingungsform. Nun läßt sich aber jede periodische Schwingung beliebiger Form als eine Reihe einfacher Sinusschwingungen darstellen; außer der Grundfrequenz werden also Oberschwingungen vorhanden sein, und zwar sind diese harmonisch zum Grundton, d. h. ihre Frequenzen sind ganzzahlige Vielfache der Grundtonfrequenz. Mathematisch läßt sich diese Tatsache beweisen durch den Satz von Fourier; akustisch kann die Zerlegung einer komplizierten Schwingungsform, also eines Klanges, in einzelne einfache Töne durch Resonatoren erfolgen, mit denen man die Teiltöne gesondert hören kann. Die Bedeutung dieser „Ober“- oder „Teiltöne“ für die Klangfarbe wurde zuerst von Helmholtz ausgesprochen. Hiernach sollen für die Klangfarbe maßgebend sein die Frequenzen der jeweiligen Teiltöne und ihre entsprechenden Amplituden.

Das erste und wichtigste Problem musikalischer Klangfarbenforschung ist hiermit schon berührt, nämlich die Frage nach den wesensbestimmenden Elementen der Klangfarbe. Die ersten Untersuchungen von Klangfarben beschränkten sich durchweg auf gesprochene und gesungene Vokale. Wenn zunächst einige Theorien der Vokalforschung, die man ja im weiteren Sinne auch zur Klangfarbenforschung rechnen darf, erwähnt werden sollen, so geschieht es nicht nur aus historischem Interesse, vielmehr auch deshalb, weil die modernen Untersuchungen der Instrumentalklänge an diese Entwicklung anknüpfen.

Nach Helmholtz beruht das Wesen der Klangfarbe, wie erwähnt, auf einem bestimmten Stärkeverhältnis von Teiltönen bestimmter Ordnungszahl. Wichtig ist hier vor allem, daß das Verhältnis der Teiltöne zum Grundton stets relativ gleich bleibt: sei z. B. eine Klangfarbe angenommen, die aus sämtlichen gerad- und ungeradzahligen Teiltönen vom 1.—6. resultiere, so hätte der eine Oktav höher gelegene Klang gleicher Färbung ebenfalls diese 6 ersten Teiltöne, jeden natürlich um

eine Oktav höher wie vorhin, und zwar verhielte sich ein jeder Teilton seiner Intensität nach zum Grundton in beiden Beispielen gleich. Diese Erklärung der Klangfarbe bestimmt Helmholtz für seine Vokaltheorie noch näher insofern, als er für eine gegebene Vokalfärbung charakteristisch einen oder zwei Teiltöne von absoluter Höhe annimmt, die aber zum Grundton harmonisch sein müßten. Dem Einwand, der sich sofort erhebt, daß man nämlich bei dieser Voraussetzung nicht auf allen Tonhöhen einen bestimmten Vokal singen könne, begegnet Helmholtz durch die Bemerkung, daß tatsächlich ein Vokal nur bei einer gewissen Höhe des Grundtons charakteristisch gefärbt, daß er dagegen in anderen Lagen schlechter zu singen sei. — Es soll hier nicht näher auf diesen Punkt eingegangen werden.

Im Gegensatz zur Helmholtzschen Anschauung steht die Theorie Ludimar Hermanns. Nach ihm ist für einen Vokalklang ein bestimmter Ton von absolut festliegender Höhe charakteristisch, der aber durchaus nicht harmonischer Teilton zu sein braucht. Hermann nennt diesen charakteristischen Beiton „Formant".

Vergleicht man diese beiden wichtigsten Erklärungsversuche der Klangfarbe, so wird man als gemeinsam feststellen, daß beide Forscher das Vorhandensein von Obertönen behaupten und daß beide für Vokalklänge einen oder mehrere feste Teiltöne annehmen. Auseinander gehen ihre Ansichten insofern, als Helmholtz diese Obertöne als harmonisch zum Grundton anspricht, Hermann dagegen eine im Tonbereich absolut feste Lage dieser Obertöne verteidigt, die also nur rein zufällig Harmonische des Grundtons sein würden.

Eine weitere Entwicklung bringt die Formanttheorie Carl Stumpfs. Der Begriff Formant erfährt bei ihm eine Erweiterung, indem er nun nicht mehr einen einzelnen charakteristischen Ton, sondern eine Strecke des Tongebiets bezeichnet. Innerhalb dieser Strecke hat der eigentliche Formantton soviel Bewegungsmöglichkeit, daß er zum Grundton stets harmonisch bleiben kann, nur wird seine relative Lage zu diesem natürlich veränderlich sein. Über die Struktur der Instrumentalklänge gibt Stumpf in einem Anhang zu seinem Werk „Die Sprachlaute" wichtige Aufschlüsse. Er stellt zunächst fest, daß die Klänge der Musikinstrumente eine große Anzahl von Teiltönen besitzen können, oft über 30, und zwar seien diese Teiltöne stets harmonisch. Außerdem seien jedoch mehrfach relativ feste, von der Höhe des Grundtons unabhängige Stärkemaxima bemerkbar. „Diese Stärkemaxima sind aber hier nicht das hauptsächlich Ausschlaggebende, sondern noch wesentlicher ist eine von der Höhe des jeweiligen Grundtons abhängige, nur relativ zu diesem gleichbleibende Gruppe von Teiltönen. Diese möge hier als Hauptformant bezeichnet werden, die festen Stärkemaxima dagegen, wo sie vorhanden sind, als Nebenformanten. Zur vollen Charakteristik des Klanges sind aber auch sie erforderlich, ebenso wie die Nebenformanten bei den Vokalen. Die Hauptformanten sind also hier beweglich, die Nebenformanten fest. Für die ersten war Helmholtz, für die letzten waren seine Gegner im Rechte.

Die Hauptformanten erstrecken sich in der Regel vom 4. bis zum 6. Teilton, d. h. also: die spezifische Klangfarbe (im engeren Wortsinn) ist mit 6 Teiltönen in den richtigen Stärkeverhältnissen für Urteilsfähige erkennbar. Doch ist hier die obere Formantgrenze weniger genau anzugeben als die untere. — Die Klangfarbe besitzt jedoch damit in der Regel noch nicht ihre volle Ausprägung. Dazu müssen

zumeist noch höhere Tongruppen hinzukommen und unter diesen findet sich nach Umständen auch wieder ein fester, an absolute Höhen gebundener Nebenformant: so bei der Klarinette und dem Fagott der ‚Näselformant', der vom Ende der dreigestrichenen Oktave beginnt und sein Zentrum in *d''''* hat".

Wir beobachten also eine gewisse Aussöhnung der älteren Theorien. Das Grundproblem der Klangfarbenforschung wird sich demnach so stellen lassen: Ist der Formant eines Klanges relativ fest zum Grundton, also eine Gruppe harmonischer Teiltöne, ist er, unabhängig vom Grundton, ein absolut fester Ton oder Tonbereich, oder sind schließlich beide Momente ausschlaggebend?

Mit der Lösung dieses ersten Problems wäre jedoch die Erklärung der Klangfarbe noch nicht abgeschlossen. Handelt es sich doch bisher nur um die Betrachtung eines stationären Vorgangs, eines Klanges von bestimmter Zeitdauer. Offenbar ist aber auch ein weiteres wichtiges Moment in den An- und Abklingvorgängen zu sehen, die akustisch nicht nur als Intensitätsänderungen des Gesamtklangs aufzufassen sind, sondern in ihrem Verlauf auch bestimmte Veränderungen der Teiltonstärken mit sich bringen werden. Diese Änderungen werden durchaus nicht so geschehen müssen, daß alle Teiltöne in gleichem Verhältnis zu- oder abnähmen; so ist es z. B. denkbar, daß beim Anklingen ein bestimmter Teilton sehr stark aufträte, während er nachher im eigentlich stationären Klange weniger ausgeprägt wäre, u. ä. Das gesamte Klangbild wird also an den äußeren Grenzen, beim Entstehen und Aufhören des betreffenden Klangs, starken Schwankungen unterworfen sein können, die zumal dann von großer Bedeutung sind, wenn z. B. bei sehr raschen Tonfolgen oder auch bei Instrumenten mit verhältnismäßig langen Anklingvorgängen der stationäre Klang selbst kaum ausgestaltet wird.

Ein weiteres Problem bieten die Nebengeräusche, die meist durch die Art der Klangerzeugung mehr oder weniger mit dem Klang verbunden sind, so z. B. das Geräusch des Bogenstrichs bei Streichinstrumenten, das Anschlagen des Klavierhammers, das Blasgeräusch bei Orgelpfeifen usw. Offenbar sind diese Nebengeräusche ihrer Natur nach unharmonisch. Sie werden deshalb nicht im Klang als solchem aufgehen, sondern für das Ohr getrennt unterscheidbar bleiben; trotzdem dürfen sie als sekundäre Klangmerkmale nicht außer acht gelassen werden.

Würde man nun einen bestimmten Klang, z. B. das eingestrichene *a* einer Trompete nach den erwähnten Gesichtspunkten untersuchen, so wäre damit für die Klangfarbe des betreffenden Instruments noch nichts Abschließendes gesagt. Vielmehr müssen die Untersuchungen sich auf die verschiedensten Tonlagen des Instruments erstrecken. Man wird hierbei feststellen, daß zunächst die Klangfarbe desselben Instruments oft bedeutenden Änderungen unterworfen ist. Dem Musiker sind diese verschiedenen charakteristischen Gebiete unter der Bezeichnung „Register" geläufig. Hiervon abgesehen, wird aber auch die Beobachtung zu machen sein, daß die gleiche Klangfarbe verschieden hoher Klänge durchaus nicht gleiche Struktur aufweisen muß, sondern daß Anzahl und Stärke der Teiltöne eine gewisse Abhängigkeit von der Höhe des Grundtons zeigen. Es wird hier darauf ankommen, aus allen Beobachtungen gemeinsame Merkmale herauszuschälen, um so zu einer ausreichenden Definition der Klangfarbe zu gelangen.

Anschließend an diese Grundprobleme der Klangfarbenforschung wäre ein anderes zu erwähnen, das besonders für die praktische Musik, wie z. B. die Behandlung des modernen Orchestersatzes oder die Disposition und sinngemäße Registrierung einer Orgel von großer Bedeutung ist: die Frage nach der Verschmelzung zweier Klangfarben zu einer neuen dritten oder mit andern Worten: lassen sich physikalisch-akustische Bedingungen aufstellen, unter denen zwei getrennt entstehende Klangfarben zu einer andern sich vereinigen, ist der Unterschied zwischen Klangfarbe und Akkord qualitativ oder nur quantitativ oder beides zugleich?

Es sollten hier nur in Kürze die wichtigsten Fragen angedeutet werden; vor allem handelte es sich darum, das Wesentliche herauszustellen ohne auf eine Menge kleinerer Probleme, die sich bei solchen Untersuchungen ergeben, eingehen zu können. Im Folgenden sollen die Methoden besprochen werden, die eine hinreichende Untersuchung nach den erwähnten Gesichtspunkten gestatten.

Als Grundforderung müssen die Methoden diese erfüllen, daß sie alle für die genannten Probleme wichtigen Einzelheiten wiedergeben können und einwandfrei berechnen lassen. — Wir müssen also zunächst von diesen Methoden verlangen, daß sie die einzelnen Teiltöne eines Klanges in irgendeiner Form nach Frequenz und Amplitude erkennen lassen. Dabei müßten die Methoden so rasch arbeiten, daß sie auch den oft sehr schnellen An- und Abklingvorgängen folgen können. Schließlich müssen sie geeignet sein, auch etwaige unharmonische Teiltöne erkennen zu lassen.

Zur Klanganalyse werden akustische, optische und elektrische Methoden benutzt. Ihrer Wirkungsweise nach lassen sie sich zweckmäßig in zwei Klassen einteilen: die einen geben den akustischen Gesamtvorgang wieder, die andern dagegen lösen ein Einzelglied des Vorgangs nach dem andern heraus. Zur ersten Gattung gehören die Schallschreiber und Oszillographen, die eine graphische Darstellung der Gesamtschallwelle geben; zur zweiten die verschiedenen Resonatoren-Anordnungen, die einen ihrer Eigenabstimmung entsprechenden Teilton herausgreifen und berechnen lassen.

Auf die verschiedenen Arten von Schallschreibern soll nur kurz eingegangen werden. Ein allgemein bekanntes Beispiel ist der Phonograph. Die Schwingungen einer dünnen Membran werden durch eine Nadel auf eine Wachsplatte übertragen. Ob nun wie hier eine mechanische Aufzeichnung stattfindet oder vielleicht eine optische, wie etwa beim Millerschen Phonodeik, wo die Schwingung der Membran ein kleines Spiegelchen steuert, das einen Lichtstrahl ablenkt, so ist doch bei all diesen mit Membranen arbeitenden Systemen von vornherein der Übelstand zu erwarten, daß solche Membranen störende Eigenschwingungen aufweisen und daher eine exakte Untersuchung sehr erschweren.

Bei den elektrischen Oszillographen wird der Klang durch ein Mikrophon in einen Wechselstrom analoger Struktur umgeformt. Beim Schleifenoszillographen nach Siemens & Halske durchfließen diese schwachen Wechselströme eine dünne Drahtschleife, die zwischen den Polen eines Elektromagneten ausgespannt ist und in der Mitte ein Spiegelchen trägt. Durch Änderung der Fadenspannung läßt sich die Eigenschwingung des Systems beliebig einstellen. Die Drahtschleife erfährt je

nach der Stärke der durchfließenden Wechselströme einen bestimmten Ausschlag, der durch die Ablenkung eines auf das Spiegelchen geworfenen Lichtstrahls aufgezeichnet wird und im rotierenden Spiegel oder auf der photographischen Registriertrommel das Bild der Klangkurve wiedergibt.

Die immerhin auch hier noch möglichen Verzerrungen durch Eigenschwingungen des Systems sind überwunden bei den modernen Kathodenstrahl-Oszillographen. Unter Kathodenstrahlen versteht man bekanntlich die vollkommen geradlinig, also strahlenförmig verlaufenden elektrischen Entladungen in stark verdünnten Gasen. Der Strahl kann auf einem Fluoreszenzschirm sichtbar gemacht werden. Bringt man ihn zwischen ein magnetisches oder elektrostatisches Feld, so erfährt er je nach dessen Stärke eine mehr oder weniger große Ablenkung. Beim Kathodenstrahloszillographen wird die Einwirkung eines elektrostatischen Feldes benutzt, indem der Strahl zwischen zwei Kondensatorplatten hindurchgeleitet wird. Die der zu untersuchenden Klangkurve entsprechenden Spannungsschwankungen rufen Ablenkungen des Strahls hervor, die im rotierenden Spiegel beobachtet werden, durch einen besonderen Kunstgriff aber auch unmittelbar auf dem Fluoreszenzschirm als ruhende Kurven sichtbar gemacht werden können. Der Kathodenstrahloszillograph stellt das modernste Hilfsmittel direkter Klangaufzeichnung dar. Seine großen Vorteile beruhen vor allem auf der praktischen Trägheitslosigkeit des Strahls und dem hierdurch bedingten Mitgehen auch mit den schnellsten Schwingungen und kleinsten Änderungen; so sind auch besonders An- und Abklingvorgänge gut darstellbar. Nachteilig ist wie bei allen Klangbildaufzeichnungen die umständliche Ausrechnung der einzelnen Komponenten. Die zur Bestimmung von Frequenz und Amplitude der einzelnen Teiltöne nötige Anwendung der Fourieranalyse ist zunächst ziemlich zeitraubend, selbst bei Verwendung der hierfür erschienenen Tabellen oder sonstiger Hilfsmittel; vor allem aber sind auf diesem Wege nur harmonische Teiltöne feststellbar, so daß etwa zum Grundton unharmonische, feste Formanten im Sinne Hermanns auf diese Weise nicht zu erfassen wären.

Die Resonatorenmethode ist zuerst von Helmholtz angewandt worden. Kugelförmige oder zylindrische Hohlkörper, mit einer größeren Öffnung zur Aufnahme des Schalles und einer kleineren zum Einführen in den Gehörgang versehen, ließen den ihnen entsprechenden Eigenton deutlich aus dem Klang hervortreten und dienten so zu subjektiver Bestimmung der Teiltöne. Die einzelnen Abwandlungen dieser Methode sollen hier nicht näher erläutert werden. An Exaktheit der Ergebnisse stehen sie weit hinter den elektroakustischen Apparaturen, mit denen die moderne Forschung arbeitet.

Die Entwicklung der Grammophon- und Radioindustrie hat auch für die Wissenschaft bedeutende Fortschritte gebracht, einerseits, indem die Probleme mechanischer Musikwiedergabe die Technik nötigten, sich mit den Aufbauelementen akustischer Vorgänge zu beschäftigen, andrerseits aber auch besonders dadurch, daß gerade die Hilfsmittel der Radiotechnik dem Akustiker ungeahnte Unterstützung boten. Um nur eines herauszugreifen, ist allein die Erfindung der Elektronenröhre, die auch die schwächsten Klänge auf beliebige Intensitäten zu verstärken gestattet, von unschätzbarem Wert: man darf ihr für die Akustik ruhig die Bedeutung zugestehen, die etwa das Mikroskop für die Optik hat.

Weiter ist für die Elektroakustik bemerkenswert, daß eine Umwandlung akustischer Schwingungsvorgänge in genau analoge elektrische stattfinden kann; die elektrischen Messungen, denen subtilste Instrumente zur Verfügung stehen, lassen ohne weiteres den akustischen Vorgang darstellen und berechnen.

Als Resonator dient bei diesen Verfahren in der Regel ein elektrischer Schwingungskreis, dessen Eigenfrequenz durch die Größen der Kapazität und Selbstinduktion, aus denen er sich zusammensetzt, bestimmbar ist.

Verfahren mit veränderlichen Resonatoren arbeiten im Prinzip dergestalt, daß der in ein elektrisches Frequenzgemisch umgewandelte Klang über einen elektrischen Resonanzkreis zum Anzeigeinstrument geht. Wird das Resonanzglied kontinuierlich von den tiefsten bis zu den höchsten in Betracht kommenden Frequenzen verändert, so gibt das Anzeigeinstrument bei jeder Resonanz eines Teiltons einen seiner Intensität entsprechenden Ausschlag.

Verfahren mit festen Resonanzkreisen wurden u. a. von Martin Grützmacher und Erwin Meyer angewandt. In beiden Fällen wird ein tiefabgestimmtes Resonanzglied, dessen Eigenfrequenz bei etwa 20—30 Schwingungen liegt, benutzt. Dem zu untersuchenden Frequenzgemisch wird ein rein sinusförmiger Wechselstrom überlagert, der im Bereich von 0—20000 Schwingungen veränderlich ist. Ein hinter den Resonanzkreis geschaltetes Galvanometer wird stets nur dann einen Ausschlag geben, wenn eine entsprechend tiefe Schwingung durchgeht, also wie gesagt, bei etwa 20—30 Schwingungen. Diese treten aber jedesmal auf, wenn die veränderliche Suchfrequenz in die Nähe eines Teiltons des zu untersuchenden Klanges kommt, also wenn sie etwa 20—30 Schwingungen tiefer oder höher steht wie der betreffende Teilton. In diesen Fällen wird der entstehende Differenzton durch das Resonanzglied gehen und im Galvanometer einen Ausschlag verursachen, der genau der Intensität des Teiltons entspricht. Bei dem Verfahren nach E. Meyer wird das Anzeigeinstrument selbst so gewählt, daß es eine Eigenfrequenz von 20—50 Schwingungen hat.

Vorzüge dieser Resonatorenmethoden sind vor allem ihr rasches Arbeiten, das zumal im Vergleich mit der Fourieranalyse nicht nur bedeutend zeitsparender, sondern ihr auch insofern überlegen ist, daß auch etwaige unharmonische Teiltöne mit gleicher Exaktheit aufgezeichnet werden. Ein Nachteil ist allerdings die verhältnismäßig lange Einschwingdauer des Meßinstruments, die eine Untersuchung rascher An- und Abklingvorgänge erschwert.

Bei den Resonanzmethoden wären noch solche zu nennen, die einen Klang abzubauen gestatten, nämlich die akustischen und elektrischen Filter und Siebketten. Hierzu gehört die von Stumpf benutzte Interferenzmethode. Der zu untersuchende Klang wird durch ein Rohr geleitet, das eine große Anzahl zu seiner Länge senkrecht stehender Seitenrohre trägt, die durch verschiebbare Stöpsel verschlossen sind. Entspricht die Länge eines solchen Seitenstutzens gerade einer Viertelwellenlänge eines durch die Leitung gehenden Teiltons, so wird dieser durch Interferenz ausgelöscht. So kann man durch entsprechendes Einstellen der Seitenrohre sämtliche Teiltöne des Klanges vernichten. Die Hauptleitung muß natürlich so gelegt sein, daß der Klang auch wirklich nur durch sie zum Beobachter gelangt; sie wird also in der Regel verschiedene Zimmer durchlaufen müssen. — Ähnlich arbeiten die

elektrischen Siebketten.. Mittels dieser von K. W. Wagner angegebenen Kettenleiter, die aus abgestimmten Schwingungskreisen bestehen, lassen sich beliebige Teiltöne oder auch ganze Frequenzgebiete vernichten. Würde man z. B. bei einer elektrischen Sprachübertragung eine solche Siebkette zwischen Mikrophon und Lautsprecher legen, so könnte man durch geeignete Einstellung etwa bei einem durchgesprochenen „a" die für diesen Vokal charakteristischen Formantgebiete so wegsieben, daß der Hörer durch den Lautsprecher ein „u" vernähme.

Als Ergänzung und subjektive Nachprüfung des objektiven Befunds ist auch die Klangsynthese von außerordentlicher Wichtigkeit. Sie beruht darauf, eine bestimmte Klangfarbe durch Zusammenwirken einzelner Töne herzustellen. Wichtig ist hierbei vor allem, daß man diese Teiltöne auch wirklich als durchaus reine, einfache Töne bilden kann, was durchaus nicht so leicht ist, und daß man diese Töne in der erforderlichen Intensität darzustellen vermag.

Auf akustischem Wege wurden Synthesen durch Stimmgabeln oder besonders konstruierte Orgelpfeifen versucht, so von Helmholtz, Miller, Stumpf u. a. Elektroakustisch versuchte Fletcher solche Synthesen durch Zusammenwirken verschiedener sogen. Röhrensummer, die praktisch reine Töne von beliebiger Frequenz und Intensität geben, was bei den akustischen Methoden nicht der Fall ist. Überdies ist ein nicht zu unterschätzender Vorzug einer elektrischen Klangsynthese darin zu sehen, daß der Klang durch die Einwirkung aller Komponenten auf einen gemeinsamen Schallerzeuger einheitlich lokalisiert ist, dagegen akustische Synthesen stets unter der Notwendigkeit leiden müssen, die Stimmgabeln oder Pfeifen örtlich voneinander getrennt aufzustellen.

Nach dieser kurzen Übersicht über die Probleme und Methoden der Klangfarbenforschung bleibt noch die Frage, ob mit diesen nur physikalisch gewonnenen Erkenntnissen der wahre Sachverhalt erklärt ist oder ob nicht Physiologie und Psychologie noch neue Gesichtspunkte vermitteln, die unsere bisherigen Ergebnisse wichtigen Änderungen unterwerfen.

In der Tat muß zugegeben werden, daß das Klangbild, wie es nach den erwähnten Methoden auf sorgfältigstem Wege als getreue Darstellung des objektiven Vorgangs gewonnen wird, doch nicht immer dem subjektiv Gehörten entspricht. Das menschliche Trommelfell ist keineswegs, wie man annehmen möchte, eine ideale Membran, sondern hat eine eigentümliche Verzerrungskurve, die besonders an den Randgebieten, also bei den tiefsten und höchsten Frequenzen, den objektiv auftreffenden Schall sehr verändern wird. Außer dieser Eigenschaft, die einzelne Teiltonintensitäten stärker oder schwächer erscheinen läßt als sie in Wirklichkeit sind, ist von äußerster Wichtigkeit die Bildung subjektiver Kombinationstöne im Hörorgan. Hierdurch kann das Ohr bei einem Auftreffen von zwei objektiv gegebenen Teiltönen einen neuen dritten als Differenzton, vielleicht noch einen weiteren als Summationston der gegebenen Frequenzen empfinden, und dergleichen mehr. Diese zwei wichtigen Umstände: subjektive Amplitudenverzerrung und Kombinationstonbildung, genügen schon, um anzudeuten, daß subjektiver und objektiver Klang sehr voneinander abweichen können.

Es wirft sich demnach von selbst die Frage auf: hat die rein physikalisch-akustische Klangfarbenbestimmung wissenschaftliche Bedeutung, hat sie überhaupt

eine Berechtigung, da ihre Ergebnisse doch nicht dem wirklich Gehörten entsprechen? Wir müssen diese Frage unbedingt bejahen. Eine einwandfreie Klanganalyse nach den genannten Gesichtspunkten stellt zunächst den wirklich objektiven Befund dar, der sich auf die Anwendung allgemeiner Naturgesetze gründet. Für das wissenschaftliche Erkennen und Einordnen der Klangfarben ist dieses bei gleichwertigen Methoden stets gleiche Ergebnisse liefernde Vorgehen unbedingt sicherer. Ein einigermaßen befriedigendes System der Klangfarben ließe sich auch nur so darstellen, daß es die individuellen Verzerrungsmöglichkeiten auf eine Durchschnittsnorm brächte, die neben der objektiven Untersuchung berücksichtigt werden müßte. Wenn man aber von dieser Hereinbeziehung subjektiver Momente ganz absehen möchte, so darf doch die rein physikalische Methode ihre Berechtigung wohl damit begründen, daß gleiche Ursachen bei demselben Individuum auch gleiche Wirkungen, oder anders gesagt, gleiche objektive Reize gleiche subjektive Empfindungen auslösen werden. Ist demnach eine Klangfarbe bestimmter physikalischer Struktur genau gleichgebaut einer andern, so darf aus der objektiven Identität wohl ohne weiteres die subjektive gefolgert werden — in welcher Weise das Klangbild Änderungen erfährt, kann vorab gleichgültig sein.

Mit dieser Betonung der objektiven Untersuchung soll in erster Linie nur ihr Wert für eine wissenschaftliche Erfassung und Systematisierung musikalischer Klänge ausgesprochen sein. Dabei soll keineswegs außer acht gelassen werden, daß Physiologie und Psychologie wichtige Ergänzungen vermitteln, die z. B. für die Beurteilung der Wirkung gleicher Klangstruktur in verschiedenen Tonhöhen, sowie auch besonders für die Erkenntnis der Vorbedingungen des Verschmelzens verschiedener Klangfarben zu neuen Klängen und damit nicht zuletzt für die praktische musikalische Auswirkung der physikalischen Gegebenheiten von größter Bedeutung sind.

Musikwissenschaft und Beruf

Ein Versuch zu einem organisatorischen Abriß[1]

Von

Kurt Rasch, Berlin

I.

Vor der Frage: Was ist Musikwissenschaft? steht: Was ist Musik? „Sie ist ein Phänomen in der Zeit und als solches an alle geistigen und organischen Bedingnisse geknüpft, die die Wesensart zeitlich ablaufender Apperzeptionsvorgänge mit sich

[1] Der Inhalt der nachfolgenden Ausführungen scheint uns leider in viel zu optimistischem Licht gesehen! Aber es erscheint uns wichtig, einem der jugendlichen Vertreter der Wünsche und Nöte — man muß sagen: der Not — unseres musikwissenschaftlichen Nachwuchses das Wort zu geben, und dieses Wort in nichts zu mildern und zu verkürzen. Wegen Raummangels konnten die Fragen: Was ist Musikwissenschaft? — Wer sollte Musikwissenschaft studieren? — und Wie wird Musikwissenschaft studiert? — ohnedies leider nur äußerst kurz behandelt worden. (Schriftleitung.)

führt“ [1]. Dieses Phänomen ist eine Art Kraft, ist Symbol. Das kühle Wissen allein reizt den wahren Musikwissenschaftler nicht. Erst die Einbeziehung des eigenen Ichs adelt die wissenschaftliche Arbeit. Mithin hat sowohl das Problem der Erkenntnis als auch der Bildung Beziehung auf die Musikwissenschaft.

Jede Analyse eines Kunstwerkes kann entweder den Dualismus „Leib“ (Tonmaterial) und „Seele“ (das Überzeitliche) erfassen und das eine beschreiben, das andere deuten, den Forscher somit im Sinne Schelers zu einem „Leistungs- und Herrschaftswissen“ und „Erlösungswissen“ führen, oder aber den Monismus eines Ganzen sehen, wobei die Einzelgestalten in sich gesetzlich, nämlich logisch sind, Wesenheiten im Sinne Husserls. Alles ist dann, obwohl Teil, doch zu einem Ganzen gehörig, und in seinem Gesamtsinn liegt Zielhaftigkeit.

Über die reine Tatsachenforschung und -Wertung hinaus hat die Musikwissenschaft aber noch den gesunden Drang, ihre Entdeckungen und Ausgrabungen in den Dienst einer lebendigen Musikpraxis zu stellen. Dadurch sucht sie äußerst nützliche Bindungen mit der künstlerischen Öffentlichkeit auf. Musikschaffen und Musikwissenschaft gehören überhaupt zueinander. Daß aber unsere Musikwissenschaft 20 Jahre und mehr hinter dem Musikschaffen herhumpelt, ist immerhin erstaunlich. Wo gibt es z. B. Kollegs über Strauß, Reger und Pfitzner, Debussy und Schreker, Strawinsky und Bartók, Schönberg und Hindemith zu hören? [2]. Wir sollten doch auch Mittler zwischen Kunstwerk und Hörer sein! Es sei aber nicht vergessen, was die deutsche Musikwissenschaft als ein fachlich betriebener Beruf in den letzten Dezennien Bedeutendes geleistet hat. Man denke nur an die umfassenden und kritischen Gesamt- und Denkmälerausgaben, an die Zeit-, Künstler- und Stilgeschichten, an die Musiktheorie und Musikästhetik, an das stark heranwachsende musikwissenschaftliche Spezialistentum der Jungen. Auch die dienende Stellung des deutschen Musikverlages, der Presse und der deutschen Musikindustrie gehören hierher.

Wer soll sich dem musikwissenschaftlichen Studium verschreiben? Neben dem Abitur wird musikalische Bildung gefordert, da wir entschiedene Gegner des Musikjuristentums sind, dem wir sonst verfallen würden. Die möglichst vollkommene Beherrschung eines Instrumentes ist unerläßlich. In Komposition (Harmonie- und Modulationslehre, Kontrapunkt und Formenlehre vorausgesetzt) muß jeder wenigstens einigermaßen zuhause sein. Das Hauptgewicht sollte auf die Möglichkeit der künstlerischen Leistung verlegt werden; denn wer ohne Gestaltungsfähigkeit „Augenmusik“ betreibt, betrügt sich selbst. Die fundamentale Forderung muß daher lauten: Vor der Kennerschaft, die das wissenschaftliche Studium vor allem vermittelt, hat die Könnenerschaft zu stehen.

Erst dann werden auch die Kunstwerke aus den Musikdrucken und -sparten zu wirklichem Klang erstehen, erst dann wird die vollkommene Anschauung, nämlich die akustische zur optischen, gegeben werden können. In jedem Seminar haben sich vokale und instrumentale Versuchsgruppen zu bilden, die planmäßig im Dienste größerer Arbeiten und umfassender Probleme stehen, am besten im Zusammenhang mit der Seminararbeit. Ich schlage schematisch 3 Versuchsgruppen vor:

1. Versuchsgruppe: Musik bis 1450,
2. „ „ : Musik von 1450 bis 1600,
3. „ „ : Musik von 1600 bis 1750.

Interessierten muß es möglich sein, sich mit dem alten Instrumentenspiel auseinandersetzen zu können. (Die Beschaffung historischer Instrumente setze ich als selbstverständlich voraus.) Den praktischen Versuchsgruppen könnten Arbeitsgemeinschaften

[1] A. Schering, Analyse und Wertidee. (Jahrb. Peters 1919, S. 16.)

[2] Nun, Jacques Handschin in Basel hat im S.-S. 1932 ein Kolleg über Strawinsky gelesen! Und man vergleiche das Vorlesungsverzeichnis des letzten Heftes: man wird fast auf allen Universitäten die Verbindung mit der Gegenwart entdecken. (Schriftleitung.)

zur Seite gestellt werden, die immer wieder neue Probleme aufzeigen und zu neuem Forschen und Experimentieren anspornen:

1. Arbeitsgemeinschaft: Die Musik der Primitiven usw.
2. „ „ : Musik, Malerei und bildende Kunst,
3. „ „ : Musik und Philosophie,
4. „ „ : Die Moderne.

Daß die Arbeitsgebiete immer eng begrenzt werden müssen, sei nur beiläufig bemerkt. Ideal wäre es, wenn jeder Studierende sämtliche Versuchsgruppen und Arbeitsgemeinschaften einmal durchliefe.

Warum sollte außerdem in Zukunft nicht jedes Musikhistorische Seminar neben seiner Bibliothek auch seine Phonotek, ja sogar sein Mikrophon haben? Wenn das flutende Leben zu uns kommen soll, ist auch eine Lautsprecheranlage unerläßlich, zumal mehr und mehr Historisches in die Programme der Sender aufgenommen wird. Aber auch der Kunst der Gegenwart könnten wir dadurch Gehör verschaffen. Außerdem müßte ab und zu ein Schaffender zu den Studierenden sprechen können; für ein gewissenhaft geführtes Protokoll würde die Generation nach uns gewiß dankbar sein.

Noch immer fehlt die Bibliographie vorhandener Sparten von Stimmbüchern, Tabulaturen usw. Jede Bibliothek müßte sich das Recht der Photokopie einwandfrei angefertigter Übertragungen aus ihren Beständen sichern. Eine Zentralisation ist immer noch nicht zur Tatsache geworden, und die Photokopie leistet noch nicht das, wozu sie imstande wäre[1].

Unter Heranziehung des Mäzenatentums und großer Verbände und Gesellschaften sollte man auch endlich versuchen, Vereinbarungen mit Verlegern zu treffen, die eine angemessenere Drucklegung von Dissertationen ermöglichen; denn mit einem Torso stellt sich der junge Doktorand der Öffentlichkeit nicht immer am besten vor.

Wer aber die Zukunft der deutschen Musikwissenschaft sichern will, muß nicht nur für einen geordneten Bildungsgang, sondern auch für eine auskömmliche Existenz sorgen. Dabei sollte das endgültige Berufsschicksal aber nie eine Strandung, sondern immer Mission sein und der Hebung der deutschen Musikkultur dienen. Da steigt die Frage auf: Wo und wie ist diese Mission zu erfüllen?

II.

Gewiß, unser Studium braucht selbstlose Begeisterung, ja Märtyrertum, aber liegt nicht eine Gefährdung vor, wenn wir nur auf den idealen Ertrag verwiesen werden können? Mit einer Hypertrophie des Geistes und Künstlertums ist doch nicht genug geleistet! Wo bleibt die Lösung des gewaltigen Lebensproblems? Der Staat als Sachwalter der Kulturgüter hat wohl ein Interesse an der Musikwissenschaft, weil er eine Förderung der Musikkultur von ihr erwartet. Das Maß ihres weiteren Wachstums und der öffentlichen Anerkennung hängt aber wesentlich von der Bereinigung der Existenzfragen mit ab. Bei allen Kongressen und sonstigen der Musikwisssenschaft dienenden Gelegenheiten wird zwar eifrig und fleißig gearbeitet, die Frage nach den Existenzmöglichkeiten des jungen akademischen Nachwuchses aber nie angeschnitten. Freilich, die Vertretung praktischer Stellungnahmen ist für den Wissenschaftler unmöglich (nach Max Weber); denn er hat Lehrer zu sein, und damit ist noch längst nicht gesagt, daß er Führer ist. Das gewaltige Lebensproblem gehört nicht zu seinem Arbeitsgebiet.

Darum müssen wir uns ermannen, selbst eine entscheidende Klärung der Berufslage herbeizuführen. Ich glaube, ein sanfter Druck könnte nur nützen, und wem sollte die besondere Ungunst der Zeit nicht Zwang genug sein zu einem Zusammen-

[1] Diese beinahe „uralten Forderungen" nahm ich lediglich der Vollständigkeit halber mit auf.

schluß aller aktiven Kräfte im Sinne eines gedeihlichen, ruhigen, planvollen und auskömmlichen Wirkens? Gerade in unseren Reihen halten sich Talent und Weltklugheit seltener die Waage als anderswo. Und wenn schon ein äußerer Ertrag erzielt wird, dann steht er oftmals im Mißverhältnis zur Leistung.

Die Wurzel alles Übels ist unsere Organisationslosigkeit, die eine völlige Machtlosigkeit nach sich zieht. Zu Organisationen sind wohl hier und da Ansätze vorhanden, allein, es fehlt ein allumfassendes Durchgreifen und daher auch der Einfluß auf maßgebende Stellen zur planmäßigen Regelung der Existenzfrage. Das gehört zum Bereich der Musikpolitik. Sie hat die Maßnahmen zu treffen, die endlich eine Ordnung in die Vielheit der Erscheinungen und Möglichkeiten bringt. Politik ist immer zweckbetontes und zielbewußtes Handeln. Mit der Musikökonomie ergibt sich eine Musikwirtschaftslehre, die sich als Ganzes in den Rahmen der Kulturpolitik einzuordnen und allen logischen, ästhetischen und ethischen Anforderungen zu genügen hat [1]. Es muß hier darauf ankommen, die Beziehungen zwischen ideellem Streben und Wirtschaftlichkeit oder materiellem Nutzen herzustellen; denn das Bedürfnis nach Zielstrebigkeit und die Anstrengungen um Zielverwirklichung erhoffen mit dem Ergebnis eine ideelle und auch materielle Befriedigung.

Unentbehrlich für die Betreibung einer Musikpolitik ist der einheitliche Arbeitsplan. Den Überbau bildet eine Zentralstelle. Zunächst muß lokale Arbeit geleistet werden. Schrittweises Vorgehen und ein feines Taktgefühl, gepaart mit einem bedeutenden Fachwissen, könnte beste Arbeit leisten. Das Liebhaber- und Mäzenatentum, sowie alle staatlichen und privaten Musikorganisationen und -Verbände sind dem Ganzen dienstbar zu machen. Den Zentralarbeitsplan hat ein Ausschuß der Besten aufzustellen. Sachliches, arbeitsfreudiges Schaffen ist erforderlich, und die Heranziehung weitblickender, künstlerisch führender und organisatorisch besonders befähigter Einzelpersonen notwendig. Nach außen hin muß ein Mann von besonderer beruflicher und künstlerischer Qualität Repräsentant sein. Nennen wir dieses Ganze, berufen zur Lösung so schwerer Aufgaben: Bund deutscher Musikwissenschaftler oder B. d. M. W. Sein reiches Arbeitsfeld ließe sich in drei Gebiete gliedern und zwar:

1. Berufsberatung,
2. Sicherstellung des musikwissenschaftlichen Nachwuchses,
3. Klärung aller Berufsmöglichkeiten [2].

Zu 2. rechne ich sowohl den werdenden Fachwissenschaftler, als auch den zukünftigen Musikschriftsteller.

Der Fachwissenschaftler. Um unseren wissenschaftlichen Nachwuchs muß mehr als bisher gesorgt werden. Die jungen und so vielen fähigen Wissenschaftler wollen doch arbeiten, wenn sie nicht den Glauben an sich selbst verlieren sollen. Gewiß, Kampf wird es auch da immer geben, aber er hat doch seinen vornehmsten Sinn in der Entfaltung der Kräfte und wissenschaftlichen Fähigkeiten. Der Mangel eines Mäzenatentums macht sich recht empfindlich bemerkbar; woran es immer mangelt, das ist der materielle Fundus, die Voraussetzung zu jeder Leistung. Der Forschungsaufgaben sind viele und verlockende — man gedenke nur der schwierigen Aufgaben, die etwa die Moderne bietet. Was ist allein Methodisches zu leisten, um eine so gewagte Kunst mit einer gänzlich „neuen Sinnlichkeit" zu bewältigen! Jeder Forscher kann nur durch Spezialisierung das Vollgefühl erhalten, hier und nirgends anders etwas geleistet zu haben, was dauern wird. Die Leidenschaft des Spezialforschens ist aber auch Vorbedingung zum Entscheidenden, nämlich der „Eingebung". Wenn der Forscher irgendwie Wertvolles leisten will, muß ihm etwas — und zwar

---

[1] Man vergleiche die beachtlichen Ausführungen von Hermann Matzke in „Musikökonomie und Musikpolitik" 1927.

[2] Den Versuch einer Darstellung und Klärung der Frage, wie die Nebenfächer von der Zielsetzung her gewählt werden müßten, behalte ich mir vor.

das Richtige — einfallen. Der Einfall erwächst vorwiegend aus dem Boden harter Arbeit. Die Arbeit ersetzt aber wohlgemerkt nicht den Einfall oder umgekehrt, so wenig wie es die Leidenschaft tut. Andererseits spielt der Einfall in der Musikwissenschaft keine geringere Rolle als in der tönenden Kunst. Zum Einfall gehört nicht zuletzt „Begabung".

Die wissenschaftliche Laufbahn ist bei uns im ganzen auf plutokratische Voraussetzungen aufgebaut. Sie beginnt in der Regel mit der Tätigkeit als Privatdozent nach Rücksprache und mit Zustimmung des betreffenden Fachvertreters. Die Bedingungen der akademischen Laufbahn sind allerdings hart. Der Privatdozent „muß es mindestens eine Anzahl Jahre aushalten können, ohne irgendwie zu wissen, ob er nachher die Chancen hat, einzurücken in eine Stellung, die für den Unterhalt ausreicht" [1]. Er muß mit seinen oftmals recht geringen Kolleggeldern vorlieb nehmen, und wenn die Leistungen gut und das Glück hold ist, erteilt die Fakultät einen allerdings kündbaren Lehrauftrag, eine Lektorenstelle. Die jungen Jahre müssen trotz allem dem Schaffen dienen. Die Jahre des bittren Wartens werden wohl nie zu beseitigen sein. Wenn aber den Privatdozenten Kurse in Harmonielehre, Kontrapunkt und Instrumentationslehre (unter dem Gesichtspunkt musikhistorischer Querschnitte) an den Universitäten zufielen, würde dadurch die materielle Sorge immerhin etwas gelindert sein. Hoffentlich läßt auch die Teilung der Lehrstühle (wie es in den Kunstwissenschaften bereits geschehen ist) nicht mehr allzulange auf sich warten. Auch unsere großen Verbände und Gesellschaften, wie die

Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft,
Deutsche Musikgesellschaft E. V.,
Internationale Gesellschaft für neue Musik,
Neue Bach-Gesellschaft E. V., usw., usw.

könnten helfend eingreifen: Ich schlage das „Verfahren der Entsprechung" vor, nämlich, daß sie diejenigen wissenschaftlichen Arbeiten unterstützen, die zum Forschungsgebiet der jeweiligen Gesellschaft gehören. Wo der Wille dazu da ist, würde auch sicher ein Weg zu finden sein.

Der freie Musikschriftsteller muß Musiker, Wissenschaftler und Schriftsteller sein. Diejenigen, die sich über den Musikkritiker und Musikphilologen lustig machen, schaffen doch nur Belangloses und sind nicht ernst zu nehmen. Das fundamentierte musikalische Schrifttum schätzen wir außerordentlich, weil es die wertvolle Vermittlerrolle zwischen dem Arbeitsfelde des Wissenschaftlers und dem des Künstlers spielt. Der zukünftige Musikschriftsteller verdient deshalb besondere Beachtung. Ein B. d. M. W. hätte die Pflicht, für diese Bildungspioniere einen besonderen materiellen Fundus sicherzustellen.

Zu 3. gehören die

Lehrer,
Kritiker,
und musikalische Hilfsberufe.

Der Lehrer. Das Avancement der werdenden Musikstudienräte ist amtlich geregelt. Bei ihnen gilt das Examensdiplom als Eintrittsbillet ins Reich der Amtspfründen. Insofern stehen sie abseits vom Stamm der musikwissenschaftlichen Hauptfachler. — Man sollte sich endlich entschließen, an staatlichen und privaten Konservatorien wie auch Hochschulen usw. die Lehrfächer für Musikgeschichte, Musikästhetik und -theorie dem Musikpromoventen offenzulassen. Musikpädagogische Begabung und ihre Ausbildung wären allerdings erforderlich. Eine amtliche Regelung dieses Berufsweges erscheint wünschenswert. Wenn in jeder Anstalt auf 12 Lehrer je ein Musikdoktor entfallen könnte, würde sich etwa folgende Verteilung ergeben:

---

[1] Max Weber, Wissenschaft als Beruf. (1930, S. 6).

den zum Schließen des Buches bestimmten Lederriemen mit der metallenen Verschlußvorrichtung aufweist.

Wir haben es hier ohne Zweifel mit einer Reinschrift zu tun. Darauf verweist die liebevolle Sorgfalt, mit der der Schreiber die Initialen in schwarzer, roter und blauer Tinte ausmalte und sie mit hübschem Beiwerk zierte, ferner die saubere kräftige Notenschrift und das verhältnismäßig seltene Vorkommen von Fehlern. Auch scheint die Handschrift trotz ihres Umfanges[1] sehr schnell entstanden zu sein; die Schriftzüge sind durchweg sehr einheitlich und stammen von einem einzigen Schreiber; nur das letzte Stück (Nigra sum) macht eine Ausnahme.

In jedem der drei Bücher befindet sich zu Anfang ein Index, der im Diskant- und Tenorbuch sogar doppelt vorhanden ist[2]. Keines dieser Inhaltsverzeichnisse ist jedoch vollständig. Auch was Eitner als Inhalt anführt, ist größtenteils falsch. Freilich ist es schwierig, das Zusammengehörige herauszufinden, da die Kompositionen in den einzelnen Stimmbänden oftmals verschieden angeordnet sind, auch mehrere Fassungen einer Komposition existieren, wobei sich die Zusammengehörigkeit der Stimmen erst durch mehrfaches Probieren herausstellt und schließlich auch jener Fall vorkommt, daß Stimmen mit verschiedenem Text einen musikalischen Satz ergaben. Ein alphabetisches, nunmehr vollständiges Inhaltsverzeichnis habe ich an den Schluß dieser Arbeit gestellt.

Notation[3], Taktvorzeichnung, Versetzungszeichen[4], Anwendung der Schlüssel[5] weisen keine Besonderheiten auf. Dagegen erscheint die Textlegung auf den ersten Blick mangelhafter als sonst in Musikhandschriften des 15. Jahrhunderts. Zwar sind die lateinischen Texte gewöhnlich voll ausgeschrieben; unter den deutschen jedoch findet sich kaum ein einziger, der vollständig ist. Meistens sind nur die Anfangsworte, als Überschrift oder den ersten Noten untergelegt, vorhanden. Man kann sich dieses stete Fehlen des Textes nur so erklären, daß die Liedtenöre überall so bekannt waren und so viel gesungen wurden, daß sich ein Aufschreiben der Worte erübrigte. Es genügte also ein spärlicher Hinweis um anzudeuten, daß hier etwas

---

[1] Über den Seitenumfang der einzelnen Bände berichtet Eitner falsch. Es zählen vielmehr der

Discantus 1 Bl. leer, 5 Bl. Index, 141 Bl. Noten mit und ohne Text, dazwischen von L 12 bis M 1 1 Bl. und von M 10 ab 7 Bl. unbeschrieben, im ganzen also 155 Bl.

Tenor 1 Vorbl., 5 Bl. Index, 1 Bl. leer, 150 Bl. Noten und von N 7 ab 7 Bl. unbeschrieben, im ganzen also 1 Vorbl. + 163 Bl.

Contratenor 1 Vorbl., 1 Bl. leer, 4 Bl. Index, 160 Bl. Noten, dazwischen von L 13 bis M 1 4 Bl. leer und die letzten 4 Bl. von N 11 ab gleichfalls unbeschrieben, im ganzen also 1 Vorbl. + 173 Bl.

[2] Im Contratenor findet sich auf der Rückseite des letzten Blattes noch der Anfang eines zweiten Index, der sich aber nur auf die Buchstaben *D* und *E* bezieht.

[3] Auffallend sind höchstens die sehr umfangreichen Ligaturen, die sich bis auf 15 Noten erstrecken und hauptsächlich im Contratenorbuch ins Auge fallen.

[4] Von Versetzungszeichen kommt nur das ♭ vor, das aber in sehr vielen Fällen nur als Warnungszeichen dient, z. B. auf der obersten Notenlinie mit Geltungsdauer für die ganze Zeile.

[5] Von Schlüsseln kommen vor: *G*-Schlüssel auf der zweiten Linie, *C*-Schlüssel auf allen Linien, *F*-Schlüssel nur auf der dritten und vierten Linie. Was die verschiedenen Kombinationen der Schlüssel anlangt, so kann hierbei von einem geordneten Chiavettensystem nicht die Rede sein. Die Schlüsselwahl ist einzig bedingt durch die Tonhöhe und den praktischen Grundsatz, möglichst keine Hilfslinien zu verwenden.

Altbekanntes und überall Beliebtes nur in einem neuen Gewande geboten wurde[1]. — Eine recht witzige Art der Verklausulierung der Grundmelodie findet sich in dem Liede *Alga iacet humilis*, wo der Tenor statt durch Noten dadurch kenntlich gemacht wird, daß der Text auf die entsprechenden Zeilen oder Zwischenräume gesetzt ist und der Rhythmus (ähnlich wie in den Tabulaturen) durch Striche über den einzelnen Silben angezeigt wird.

Die Herkunft der Handschrift ergibt sich aus einer Inschrift auf der Deckel-Innenseite des Tenorbuches, die lautet: Catalogo Ecclesiae Colleg. Glogoviae Maj. inscriptus[2]. Das Manuskript gehörte also der Domkirche zu Gr. Glogau in Schlesien[3] an. Seine schlesische Heimat zeigt sich neben der Ortsangabe auch in den Texten, die meist schlesischen Dialekt verraten. Auch der Textinhalt bezeugt an mancher Stelle lokale Verhältnisse. So findet sich z. B. ein Hymnus auf die heilige Hedwig *o decus trebnicie* (Trebnitz), die Schutzpatronin von Schlesien. In dem Hymnus *Sempiterna ydeitas* wird ein altes schlesisches Piastengeschlecht gefeiert; in dem Ritter Andreas der Hymne *Probitate eminentem* vermutet Freitag einen Glogauer Bürger. Aus allen diesen Tatsachen glaubte ich das Recht herleiten zu dürfen, der Handschrift an Stelle der alten Benennung die neue „Glogauer Liederbuch" zu geben. Mochte es auch zunächst bedenklich erscheinen, einen eingebürgerten Namen zu verändern, so blieb doch schließlich die Erwägung ausschlaggebend, daß das Buch unbedingt schon im Titel nach Wesen und Ursprung charakterisiert werden müsse[4].

Die Zeit der Abfassung ergibt sich, will man einmal zunächst nur äußere Kennzeichen werten, nicht nur aus den Wasserzeichen und der Notation, sondern

[1] Begründet erscheint mir auch die Annahme, daß diese Lieder gar nicht gesungen, sondern gespielt wurden. Manche Wendung fällt stark aus dem Rahmen des Sangbaren oder doch zum mindesten des Vokalen: Da gibt sich manche Figur allzu spielfreudig, manche Melodie allzu geigerisch. Die bruchstückweisen Textworte über solchen Stücken sind dann nur Hinweis auf die dem Spieler an und für sich bekannte Volksweise, oder sie sollen Andeutungsmittel für Tempo, Spielart und Ausdruck sein. In Glogau scheint überhaupt die Kammermusik besonders für Streichinstrumente (Gamben!) eine große Rolle gespielt zu haben, worauf die vielen textlosen, nur mit Buchstaben kenntlich gemachten Stücke (siehe w. o.) hinweisen. Eine Parallelerscheinung hierzu finden wir in dem etwa 150 Jahre später auftretenden Orgelchoral. Mich. Praetorius z. B. empfiehlt in dem 3. Bande seines Syntagma musicum (vgl. besonders das 8. Kapitel) für die an und für sich instrumentaliter ausgeführten Kirchenlieder das Rezept, den Cantus firmus von einem Vokalisten singen zu lassen; und Samuel Scheidt fordert ausdrücklich vom Organisten, daß er den Text des Chorales innerlich mitsingen müsse, wenn er ihn recht spielen wolle, eine Anweisung, die bei der vokalen Gebundenheit der gesamten instrumentalen Kunst jener Zeit durchaus verständlich ist.

[2] A. Freitag (Die Herkunft des Berliner Liederbuches AfM II) hat diesen Hinweis entdeckt und wies das Buch dem Kirchenchor am Glogauer Dom zu. Aus der Anlage des Buches geht jedoch hervor, daß es für Chorzwecke kaum Verwendung gefunden haben dürfte. Schon das kleine Format spricht dagegen: dann vor allem der Inhalt, der nur zur Hälfte aus lateinischen Gesängen besteht, sonst durchaus weltliche Lieder und Instrumentalstücke aufweist. Aber auch von den Kompositionen des Offiziums vermute ich, daß sie in kleinster Besetzung, vielleicht sogar solistisch zum Vortrag gelangten, möglicherweise auch außerhalb der Kirche bei festlichen Anlässen. Es ist ja auch sehr auffällig, daß sich nicht eine einzige vollständige Messe in der Handschrift findet, sondern lediglich je ein Gloria und Credo, die stilistisch nicht zusammengehören.

[3] Glogau hat neben der Pfarrkirche heute noch eine Domkirche.

[4] Übrigens habe ich den neuen Namen bereits bei meiner Neuausgabe einiger ausgewählter Sätze aus der Handschrift verwendet. (Kassel 1927).

an[1]		
	pädagogischen Akademien	12 Kräfte
	staatlichen Hochschulen	35 „
	städtischen Konservatorien	50 „
	evangelischen Kirchenmusikschulen .	2 „
	katholischen Kirchenmusikschulen . .	1 „
	privaten Konservatorien	96 „
		196 Kräfte

Es könnten also etwa 190 aus unseren Reihen eine Berufsübung finden, die durchaus Dienst an unserer Musikkultur wäre und immerhin ein festes Lebensminimum sicherstellte. Besonders *harmonisch* ausgebildeten Kräften, die neben pädagogischer auch organisatorische Fähigkeit bewiesen haben, müßten mehr als bisher leitende Stellungen im staatlichen Musikleben zustehen. Es darf schließlich auch nicht verkannt werden, daß reine Praktiker (auch Privatmusiklehrer) durch das Studium eine weitgehende Bildung erfahren haben, die sich in der ganzen Reinheit der Musikauffassung zeigen wird.

Der Kritiker. Ein breites Wirkungsfeld bietet die Musikkritik. Noch immer ist ein bedauerlicher Überschuß von Untauglichkeit am Werk. Der zukünftige „Staatlich geprüfte Musikkritiker und Musikredakteur“ sollte der musikalische Kunstwart sein. Als Vorbedingung müssen Musikpraxis, Musikwissenschaft, Germanistik und Zeitungskunde, ferner ein flüssiger Schreibstil gelten[2]. Die Fachkritik hat sich jeder künstlerischen Leistung, produktiv wie reproduktiv, zuzuwenden. Sie wird auch danach streben müssen, alle Mittel und Wege beleuchten zu können, die den Schaffenden zum *Sosein* zwangen. Und damit bekennt sich die Musikkritik als der Musikwissenschaft zugehörig, sie ist ihre Anwendung; denn nicht zuletzt verlangt sie auch eine stark ausgeprägte Realiengymnastik. — Der Erfüllung dieser wichtigen Aufgaben steht leider noch immer die Tatsache im Wege, daß die Zahl der hauptamtlich angestellten Fachkritiker außerordentlich gering ist und unter den übrigen (oftmals Ärzte, Juristen, Studienräte usw.) Unzulänglichkeit überwiegt. Auch hier hätte der B. d. M. W. die Situation zu erkennen und zu klären. Der Kritikerbedarf in Deutschland geht bestimmt über die stattliche Zahl 300 hinaus, wenn man bedenkt, daß der „Verband Deutscher Musikkritiker“ bereits über 150 Mitglieder umfaßt. Eine endgültige Bereinigung dieser Fragen kann jedoch nur im Einvernehmen mit genannter Organisation gelingen, und seine Einsicht und Bereitschaft dazu würden gewiß einen beachtenswerten Fortschritt bedeuten.

Der freie Künstler. Nur in den seltensten Fällen wird es ihm gelingen, sich dem musikwissenschaftlichen Studium gänzlich zu verschreiben. Aber der Läuterung, die der Einblick in das weite Gebiet ergab, kann er sich auf die Dauer nicht entziehen, auch wenn sein Ideal das freie produktive und reproduktive künstlerische Schaffen ist.

Leider ist es nur wenigen aus der großen Schar der freien Künstler vergönnt, zur Einheit von Wollen und Erreichen zu gelangen. —

In diesem Zusammenhange sei noch auf die Laufbahn als Opernregisseur und Operndramaturg verwiesen, weil sie in erster Linie Musiker verlangt. Theaterwissenschaft ist selbstverständlich Bedingung.

Die musikalischen Hilfsberufe. Das Musik-Bibliothekswesen liegt teilweise noch sehr im argen, nicht einmal unsere großen Musikabteilungen sind vollbefriedigend in Ordnung. Bedeutende alte Büchereien mit wertvollen Musikschätzen besitzen keine Musikabteilungen. Eine Bibliographie der Spartierungen, besonders aber des Musikschaffens im 19. Jahrhundert, fehlt. Große Privatbibliotheken harren noch immer der planmäßigen Erforschung. Wo bleibt auch die Bibliographie aller

[1] Als Unterlage diente L. *Kestenberg*, Jahrb. der deutschen Musikorganisation (1931).
[2] Vgl. Eugen *Schmitz*, Der Musikkritiker von heute (Jahrb. Peters 1930).

Neudrucke alter Musik? Die Photokopie scheint noch längst nicht das zu leisten, was man von ihr erwartete[1]. Wir brauchen auch musikalisch geschulte Landesbibliothekare, die im Dienste der Erfassung wichtiger Musikdenkmäler an zerstreuten Orten stehen. „Gerade eine so junge Wissenschaft wie die unsrige, muß die Organisation, Konzentration und Intensität der Weiterarbeit mit allen nur möglichen Mitteln betreiben“[2]. Es besteht zwar seit 1924 eine „Gesellschaft für wissenschaftliche Musikbibliographie“ — allein, der Aufgaben scheinen zu viele zu sein. Ich habe errechnet, daß an staatlichen, städtischen und privaten Musikbibliotheken noch etwa 20 Stellen zu besetzen sind. Es darf allerdings nicht verkannt werden, daß zu einer Anstellung im staatlichen Bibliothekswesen besonders ausgefallene Kenntnisse entscheidend sind.

Unsere Entwicklung drängt mehr und mehr zur Errichtung von Phonotheken. Diese zukünftigen Schallplattenarchive benötigen ebenfalls einen besonderen technisch, musikalisch und musikhistorisch geschulten Stab bester Kräfte.

Ein verhältnismäßig breites Wirkungsfeld bieten die Musikverlage und musikalischen Fachzeitschriften der verschiedensten Richtungen. Planmäßige Arbeit eines B. d. M. W. könnte mindestens 80 Stellungen beschaffen, vielleicht auch eingegangene Fachzeitschriften wieder weiterführen helfen. Hier sollte man dem Musikwissenschaftler eine Kunstwartstellung zubilligen. Die Errichtung eines Korrespondenzbüros[3] des B. d. M. W., von dem aus die einzelnen Zeitschriften mit Aufsätzen und Beiträgen beschickt würden, liegt durchaus im Bereich des Möglichen.

„Unsere Zeit sprengt alle Formen überlieferter Musikpflege; der Rundfunk erfaßt Millionen, überwindet Raum und Zeit, überrennt alle logisch gesetzmäßige Entwicklung und überwuchert unser sorgsam behütetes Musikleben mit einer Fülle neuer Gedanken und Bindungen. — Der Tonfilm mit seinen sprechenden und singenden Bildern zieht in den Bannkreis einer neuen Ausdrucksform. Die Musik bekommt ganz andere Wirkungsbereiche und Wirkungsmöglichkeiten, sie übersteigt die Grenzen bestehenden bisherigen Musizierens und erschüttert unser Musikleben in den Grundfesten. Noch stehen wir mitten im Umbildungsprozeß, noch sind die Bezirke nicht geschieden, die Konzert, Oper, Rundfunk und Tonfilm bestimmen“[4]. Von diesen Wandlungen wird auch die Musikpolitik erfaßt. Es sind neue (wenn auch mehr technische) Berufe entstanden, sowohl beim Rundfunk und Tonfilm als auch in der Schallplattenindustrie.

Vor allem sollte der deutsche Rundfunk mehr als bisher Musikwissenschaftler verpflichten, die an hervorragender Stelle über die musikalischen Sendungen in Wort und Ton zu wachen hätten[5]. Ich beanschlage die Stellenzahl vorsichtig mit 30.

Zusammenfassung.

Wer nun glauben würde, ein zu begründender „Bund Deutscher Musikwissenschaftler“ (B. d. M. W.) wäre eine Versorgungsanstalt für Musikdoktoren, der irrt. Von heute auf morgen könnte eine solche Institution auch nicht geschaffen werden. Immerhin halte ich (mit vielen anderen) die Idee dazu für stark genug. Der Streifzug durch das Land der Berufsmöglichkeiten für Musikwissenschaftler ergibt immerhin eine ganz erkleckliche Stellenzahl. (Etwa 700 incl. Wissenschaftler). Leitend war dabei der Gedanke eines sogenannten „festen Berufs“ mit einem „gesicherten Einkommen“.

---

[1] Doch, sie tut es! Jeder Besucher des Photogramm-Archivs von Ant. van Hoboken, das der Wiener National-Bibliothek angegliedert ist, mag sich davon überzeugen. (Schriftltg.)

[2] Noack, Organisation und wissenschaftliche Nutzbarmachung . . . (Kongr-Ber. Basel 1927, S. 273.)

[3] Diesen Vorschlag verdanke ich Herrn Prof. Joh. Wolf.

[4] G. Schünemann, Wie können wir die Arbeitsnot in der Musik steuern? („Die Musikpflege“, II. Jahrg., Heft 11).

[5] Man vergleiche die höchst beachtlichen Ausführungen von Alfred Szendrei, „Rundfunk und Musikpflege“ (Leipzig, 1931).

Wir sollten bedenken, daß gegenwärtig an den deutschen Universitäten sich etwa 700 bis 750 Studierende dem Fach „Musikwissenschaft" verschrieben haben. Wie mag die Zukunft aussehen, wenn es nicht endlich einmal unternommen würde, die Lage entscheidend zu klären! Und dazu will dieser „Versuch zu einem organisatorischen Abriß" Anlaß sein, und daß er nicht ohne Echo bleibe, ist sein eigener Wunsch!

Miszellen

Nochmals: „Grenzen musikalischer Rundfunksendung". Daß es heute noch manchen Empfindsamen gibt, der im Rundfunk nur eine die Menschheit mit einem „Surrogat" von Kultur versorgende Dilettantenangelegenheit erblickt, habe ich schon seinerzeit behauptet und behaupte es nach der Entgegnung und Ergänzung von Richard Baum im August/Septemberheft (1932) unserer Zeitschrift erst recht. Sie scheint mir zudem zu einem großen Teil offene Türen einzurennen oder doch sich gegen Behauptungen zu richten, die in meinem Aufsatz nicht aufgestellt wurden.

So war ich es doch, der die Übertragung aus Opernhäusern und Konzertsälen als uneigentliche Aufgabe des Rundfunks durch das Wortspiel von der „Tätigkeit im übertragenen Wirkungskreis" charakterisiert habe. (Wenn ich auch — im Gegensatz zu Baum — davon überzeugt bin, daß solche Darbietungen den Hörer mindestens ebenso oft vor Klavierauszug und Partitur antreffen, wie „hinter seinem Kaffeetopf".) Ich glaubte deshalb annehmen zu dürfen, daß das Schlußwort meines Aufsatzes „mit Kompromissen ist hier nichts anzufangen" vom aufmerksamen Leser auf jene Materie bezogen würde, auf die allein es gemünzt war: die Sendung arteigener „Rundfunkmusik". Ebenso war ich es, der darauf hingewiesen hat, „daß Musik durch die Sendung in ihrer Wesenheit verändert werde", also auch in ihren klanglichen Bedingungen. Nur daß ich in meinem Aufsatz der Meinung war und natürlich auch heute noch bin, daß ungeachtet solcher klanglichen Modifikationen die alte Musik, deren Interpretation zuerst das Linienwerk und dann erst die Klangfarbe zu erfassen hat, für rundfunkmäßige Wiedergabe geeignet ist — selbst, wenn etwas von der „Springlebendigkeit" des Cembalos verloren ginge oder ein akustischer Unterschied zwischen Böhm- und Blockflöte merkbar würde. Eine Priorität oder Initiative des Rundfunks in der Pflege der alten Musik habe ich nie behauptet, sondern lediglich von „in der Luft liegenden Bestrebungen" gesprochen. Daß die akademischen Collegia musica dieser Literatur viel früher ihre Aufmerksamkeit zugewendet haben, liegt in der Natur dieser Institutionen. Nur daß bei ihnen alte Musik als eine Art Geheimkult betrieben wurde und der Rundfunk das Verdienst für sich in Anspruch nehmen darf, sie der Allgemeinheit zugänglich gemacht zu haben. Gern sei auch zugegeben, daß der das akademische Collegium musicum leitende Ordinarius oder Extraordinarius in den stilistischen Bedingtheiten der alten Musik mehr zuhause ist als der „verantwortliche Manager" des Rundfunks. Dafür habe ich aber in verschiedenen Sendern Aufführungen vorklassischer Werke gehört, die in allgemein-musikalischer und technischer Hinsicht turmhoch über den in dieser Beziehung oft dilettantischen Interpretationen akademischer Collegia musica standen. Woher es Baum bekannt ist, „daß unter allen Rundfunkhörern ein verschwindend geringer Bruchteil in der Lage ist, alte Musik durch Fernübertragung in sinnvoller Weise aufzunehmen", weiß ich nicht. Ich weiß nur, daß ich nach fast allen vom Mitteldeutschen Rundfunk veranstalteten Darbietungen alter Musik, an denen ich als Cembalist teilgenommen habe, von echtem Interesse zeugende Meinungsäußerungen aus den verschiedensten Publikumsschichten zu hören bekam und mannigfache Anfragen von Musikalienhändlern über die Beschaffungsmöglichkeiten der aufgeführten Werke beantworten mußte. Aus diesem Grunde habe ich mich für berechtigt ge-

halten, im Rundfunk „ein natürliches Zentrum“ der heutigen Renaissancebestrebungen zu erblicken.

Zu den in psychologischer Hinsicht gemachten Bedenken Baums Stellung zu nehmen, halte ich für zwecklos; es sind die typischen Einwände des dem Rundfunk ablehnend Gegenüberstehenden. Daß auch die ihm Wohlgesinnten seine kulturelle Mission noch nicht eindeutig geklärt finden, davon mußte mein Aufsatz jeden Unvoreingenommenen überzeugen. Daß aber eine Anerkennung seiner Verdienste gleichbedeutend sei mit „Preisgabe geistiger Werte“, dafür scheinen mir die von Baum geltend gemachten Gründe doch nicht auszureichen.

Ernst Latzko (Leipzig).

Nochmals: Organisationsfragen der Musikwissenschaft. Die Zuschriften zu dem Artikel von H. Engel (Greifswald) zeigen, daß die wichtigste nnd dringlichste Grundlage der Musikwissenschaft heute eine bibliographische Organisation ist. Für die Art der Durchführung scheint mir der Schlußsatz der Bemerkung C. Schneiders (Wien) ausschlaggebend, daß eine Erfassung der Musikalien ohne staatliche Hilfe kaum möglich ist. Zulange schon hat der Idealismus des Einzelnen die staatlichen Behörden über die Notwendigkeit einer den verwandten Fächern entsprechenden Organisation hinweggetäuscht.

Den bisher gemachten Vorschlägen zur Bewältigung der großen Aufgabe möchte ich noch eine Möglichkeit hinzufügen: Die Angliederung der ganzen Organisation an die bestehenden Bibliotheksverwaltungen[1]:

1. In diesen Instituten sind musikwissenschaftlich vorgebildete Wanderbibliothekare vom Staat eigens dafür anzustellen, die Bestände in großen Gruppen zu ordnen.
2. Das Gremium dieser Bibliothekare hat ein Reglement auszuarbeiten, wonach gewöhnliche Bibliotheksbeamte dann weiterhin diese Bestände genau zu katalogisieren haben.
3. Diese Kataloge sind in Zettelform in doppelter Ausführung anzulegen. Das eine Exemplar verbleibt der jeweiligen Bibliothek. Das andere Zettelmaterial wird an einer Zentralstelle gesammelt und zugänglich gemacht in der Art eines musikbibliographischen Auskunftsbüros.
4. Nach dem Beispiel der italienischen Associazione dei musicologi italiani könnte man diese Kataloge in Lieferungen erscheinen lassen.

Die Vorteile dieses Weges liegen in der Benutzung bereits vorhandener Institutionen.

Kathi Meyer (Frankfurt a. M.)

Eine Klaviersonate Johann Gottfried Schwanbergs (Schwanenberg[er]s) in der Joseph Haydn-Gesamtausgabe. Im ersten Klaviersonatenband der Gesamtausgabe der Werke Joseph Haydns bemerkt der Herausgeber Karl Päsler zur Sonate Nr. 17, sie sei weder im Entwurfskatalog noch im Hauptkatalog Haydns verzeichnet, noch von Breitkopf & Härtel in die Œuvres complettes aufgenommen worden; ein von Gottfried Christoph Härtel geschriebenes thematisches Verzeichnis, ebenso ein anderes des Leipziger Verlagshauses weise sie Schwanenberg zu. Dagegen spreche für Haydns Verfasserschaft ihre Veröffentlichung unter Haydns Namen bei Artaria, der sie auch in einem Verlagskatalog von 1803 als Haydnisch aufführt, ferner eine englische Ausgabe von Longman & Broderip mit dem Vermerk: „Engraved from the Authors Manuscript“. Päsler schenkt den Wiener und Londoner Geschäftsleuten mehr Vertrauen als dem soliden Leipziger Verleger. Doch läßt sich dokumentarisch belegen, daß Gottfried Christoph Härtel recht hatte. Allerdings ist der von ihm genannte Schwanenberg nicht, wie Päsler annimmt, der Wiener Harfenvirtuose, Komponist und Theoretiker Joseph Franz, sondern der Braunschweiger Hofkapellmeister Johann

[1] Näheres s. in den zwei Aufsätzen der Verf. im Zentralbl. f. Bibliothekswesen, Jg. 48, Leipzig 1931, und in der Festschrift f. Johannes Wolf, Berlin 1929.

Gottfried Schwan(en)berg(er) (1740—1804). Die fragliche Sonate findet sich als sechste in den „VIII Sonate per cembalo di Giov. Schwanberg", welche die Berliner Staatsbibliothek als Mus. ms. $\frac{20509}{3}$ bewahrt. Diese Handschrift, obwohl nicht ohne Schreibfehler, geht auf eine bessere Vorlage zurück als die pseudo-haydnschen Drucke; vor allem die Takte 22ff., 27, 2. Viertel im ersten Allegro und die Takte 7—8 im Andante bezeugen das. Daß nicht etwa der Braunschweiger Hofkapellmeister sich mit einer fremden, Haydnschen Feder geschmückt hat, geht unzweideutig daraus hervor, daß sich die Sonate der Schwanbergschen Reihe zwanglos einfügt, während sie in die Haydnsche gar nicht recht hineinpaßt: ihr ganzes Wesen ist schon Dokument genug dafür, daß sie nicht Haydnisch ist.

Hermann Abert war auf dem rechten Wege, wenn er in seiner Besprechung der Päslerschen Ausgabe (ZfM II, 566f.) von ihr sagt, ihr italienisierendes Thema stehe im Hinblick auf den es beherrschenden lombardischen Rhythmus in Haydns Sonaten ganz für sich da, der Satz scheine überhaupt einem speziellen italienischen Muster nachgebildet zu sein. Man muß hier freilich schon mehr von einer Musterkarte als von einem speziellen Muster sprechen. Schwanberg gehört zu denjenigen Musikern seiner Zeit, die überall etwas Annehmliches fanden: bei den Italienern und Deutschitalienern, zu denen er in die Schule gegangen ist, wie bei den deutschen „Original"-Komponisten, vor allem Carl Phil. Em. Bach, in dessen Klavierprovinz er schließlich lebte. Im ersten Satz jener Sonate ist der italienische Einfluß nicht nur in den lombardischen Rhythmen offenkundig, auch zum Beispiel in der Art der Molltrübungen und chromatisch gewürzten Sequenzen — Stellen wie Takt 19ff. und Takt 22ff. sind bei Haydn undenkbar. Für das Hauptthema dieses Satzes läßt sich sogar das unmittelbare Vorbild nachweisen; es folgt — nur kümmerlich verblümt, oder vielmehr: zum Erbarmen entblümt — einem Sonatenanfang Johann Christian Bachs:

Joh. Christ. Bach, Op. XVII, 6:
Allegro.

Joh. Gottfr. Schwanberg:
Allegro.

Das Schwanbergsche Thema hat nicht mehr den großzügigen, leichten und sicheren Fluß Johann Christians — die weite Spannung des Bachschen Vorbildes wird durchbrochen durch die stark aufgetragenen Kadenzierungen im dritten und fünften Takt und erst recht durch die Betonung des Schlusses, des Einschnitts und des Neuansatzes im sechsten Takt. Das Musizieren Schwanbergs hat aber auch nicht den Geist und das sichere, schlichte, gegründete Schreiten, das aller Musik Haydns, auch der frühesten und schwächsten eigen ist. Schwanbergs Musik geht nicht und spricht nicht, wie die Haydnsche; sie tänzelt und macht Konversation und ist doch im Grunde viel primitiver als jene.

Aus solchen inneren Gründen kann auch die Sonate Nr. 16 der Haydn-Gesamtausgabe nicht von Haydn geschrieben sein. Die Flachheit und Unentschiedenheit der Haltung schließt Haydns Verfasserschaft aus. Wer diese „Charakterschwäche" nicht schon in der Qualität der Akzentuierung zu fühlen vermag, dem wird sie doch dort nicht verborgen bleiben können, wo sie sich in der Vergrößerung: im Satzbau, in der Gedankenordnung zeigt, etwa in der Folge der Takte 5—10 nach 1—4, auf den Bruch zwischen den Takten 4 und 5 im Menuett, auf das ziellose Gestoppel in der Durchführung des Schlußsatzes — um nur einige besonders auffällige Stellen zu nennen. Steht diese Sonate in bezug auf musikalische Logik weit unter den Sonaten 1—15 der Gesamtausgabe, so ist sie andrerseits im musikalischen Ausdruck moderner als jene und wohl deshalb von Päsler als Nr. 16 eingereiht worden. Innerhalb des Lebenswerkes Haydns aber ist ein solcher Fortschritt an Modernität mit einem solchen Rückfall in unentwickeltes musikalisches Denken nicht vereinbar. Überdies kann auch das einzige Zeugnis, das diese Sonate Haydn zuschreibt — eine in der Maihinger Bibliothek befindliche, von Haydns Kopisten Radnitzky angefertigte Abschrift — nicht als eine genügende Beglaubigung angesehen werden. Vielleicht gelingt es auch in diesem Falle einmal, den wirklichen Komponisten ausfindig zu machen. Rudolf Steglich (Erlangen).

Verzeichnis laufender Dissertationen.

Seit dem redaktionellen Abschluß der letzten Liste (ZfM XIV, 422ff.) sind nachstehende 27 Dissertationen an die Unterzeichneten gemeldet worden. Wir möchten an dieser Stelle dem Wunsch Ausdruck geben, daß auch die Seminarleiter, die seinerzeit unser nur an die Ordinarien gerichtetes Rundschreiben nicht erhalten haben, sich ohne besondere Aufforderung an der Beschickung unserer Liste beteiligen. Es sei ferner nochmals darauf aufmerksam gemacht, daß eine Benachrichtigung über Abschluß, Druck, Änderung des Themas oder Tilgung der in das Verzeichnis aufgenommenen Dissertationen den Gebrauchswert der veröffentlichten Liste steigern würde. Redaktionsschluß für das nächste Verzeichnis: Ende März 1933.

Wolfgang Stephan. Alexander Wenk.
Anschrift: Wiesbaden, Adolfsallee 10.

Zeitliche Gebiete

Mittelalter:

96. Die alten Offertorien mit ihren Versen. (Hubert Sidler, Freiburg i. Schw.)
97. Hieronimus von Mähren. (P. Simon Cserba, Freiburg i. Schw.)
98. Der Roman de Fauvel. (Emilie Dahnk, Leipzig, vor dem Abschluß.)
99. Ein unbekannter Monochord-Traktat des Conrad von Zabern aus der Gründungszeit der Universität Freiburg i. Br. (Gerhard Kaschner, Freiburg i. Br., vor dem Abschluß. [Vgl. ZfM XIII, 48].)

16. Jahrhundert:

100. Die geistlichen Kompositionen der Heidelberger Schule im 16. Jahrhundert. (August Lüdecke, Berlin [Seminar Moser], kurz vor Abschluß.)
101. Gregor Lange (Leben und Werke). (Dr. Karl Gofferje, Berlin [Seminar Moser], kurz vor dem Abschluß.)

Vgl. ferner: 103, 122.

17. Jahrhundert:

102. Allegris Miserere und seine Aufführung (nach den Reiseberichten). (Julius Amann, Freiburg i. Schw.)
103. Die Orgelbauerfamilie Compenius. (Thekla Schneider, Berlin [Seminar Moser], seit drei Semestern.)
104. Thomas Selle, Leben und Werk. (Karl-Heinz Strasser, Kiel, seit Winter 1930/31.)
105. Purcells Opern. (Johannes Oettel, Leipzig, seit 1929.)
106. Nikolaus Bruhns; Leben und Werke. (Hans Kölsch, Kiel, nahezu abgeschlossen.)

Vgl. ferner: 122.

18. Jahrhundert:

108. Telemanns Klavierwerke. (Käte Schäfer, Kiel, abgeschlossen.)
109. Telemanns Passionen. (Hans Hörner, Kiel, abgeschlossen.)
110. J. Gg. Pisendel. (Horst Clajus, Leipzig, seit 1930.)
111. Der Orgelbauer Zach. Hildebrand. (Willi Nichterlein, Leipzig, seit 1931.)
112. Zur Soziologie der Mannheimer Sinfoniker. (Peter Gradenwitz, Freiburg i. Br., seit April 1931.)
113. C. Fr. Abel als Symphoniker. (Walter Knape, Leipzig, vor dem Abschluß.)
114. Die liturgische Musik der evangelischen Kirche 1750—1850. (Ulrich Leupold, Berlin [Seminar Moser], abgeschlossen.)
115. Joh. Wanhal als Sinfoniker. (Gottfried Wolters, Köln [Seminar Bücken], seit Sommer 1932.)
116. Abbé Vogler. (Hertha Schweiger, Freiburg i. Br., vor dem Abschluß.)
117. Der Begriff der musikalischen Form, nachgewiesen an den Klaviersonaten Mozarts. (Kurt Westphal, Berlin [Seminar Moser], abgeschlossen.)

Vgl. ferner: 122.

19. Jahrhundert:

118. C. M. von Webers Orchesterwerke. (Otto Winkler, Kiel, seit Sommer 1930).
119. A. Hüttenbrenner als Liederkomponist. (Käte Knott, Köln [Seminar Bücken], seit Sommer 1932).
120. Hugo Wolfs Lieder. (Johannes Pezold, Leipzig, seit 1928).

Vgl. ferner: 114, 116, 122.

20. Jahrhundert:

121. Max Regers Kammermusik mit Klavier. (Heinz Denecke, Kiel, seit Sommer 1932.)

Einzelne Gattungen.

Prot. Kirchenmusik:

122. Das Magnificat in der protestantischen Kirchenmusik. (Karl Heinz Illing, Kiel, seit Winter 1930/31.)

Vgl. ferner: 100, 101, 104, 106, 109, 114.

Kath. Kirchenmusik: 96, 102, 107.
Weltl. Vokalmusik: 98, 119, 120.
Oper: 105.
Instrumentalmusik: 108, 113, 115, 118, 121.
Orgelmusik:

107. Die Orgeltabulaturen des Grafen Lynar und der Wiener Minoriten. (Robert Göltsching, Berlin [Seminar Moser], kurz vor Abschluß.)

Musikschrifttum: 97, 99, 116.
Musiktheorie: 99, 117.
Soziologie: 112.
Instrumentenbau: 103, 111.
Instrumentenkunde: 97.
Aufführungspraxis: 102.

Vorlesungen über Musik an Hochschulen

Nachtrag

Dresden (Techn. Hochschule). Dr. Gerhard Pietzsch: Die Geschichte unserer Notenschrift, einst. — Übungen zur Musikästhetik, zweist.

Utrecht. Prof. Dr. A. Smijers: Die Musik des Mittelalters, zweist. — Beethoven, einst. — Einführung in die Musikbetrachtung, einst. — Collegium musicum, zweist.

Bücherschau

Altmann, Wilhelm. Opernstatistik August 1930—Juli 1931. 4° Regensburg 1932, Bosse [Aus Zeitschrift für Musik 1931]. 1 RM

Amoretti, Giovanni Vittorio. Parsifal (Wolfram v. Eschenbach — K. L. Immermann — Richard Wagner). Pisa; U. Giardini.

Anglade, J. Pour étudier les Troubadours. Notice bibliographique. 20 éd. 22 S., 8°. Paris 1930; Didier.

Azulay, Gertrude. Chopin; the Story of the Boy who made Beautiful Melodies. 8°, 16 S. London and New York 1932. Boosey & Co., Ltd.

Baker, Arnold A. Indian Music and Rabindranath Tagore. 8°, 22 S. London 1932, India Society.

Balzer, Jürgen. Bibliografi over Danske Komponister. 8°, 64 S. Kopenhagen 1932, Dansk Komponist-Forening [Tietgensgade 30].

Birtner, Herbert. Die Probleme der Orgelbewegung. S.-A. aus: Theologische Rundschau, Jahrg. 4, Heft 1 u. 2. 8°, 35 S. Tübingen 1932, J. C. B. Mohr.

Bitter, Werner. Die deutsche komische Oper der Gegenwart. Studien zu ihrer Entwicklung. gr. 8°, VII, 170 S., 6 Taf, VII u. XXXV S. Leipzig 1932, Kistner & Siegel. 5 RM

Böhme, Erdmann Werner. Pommersches Musikschrifttum in 15 Jahren Nachkriegszeit (1918—1932). S.-A. aus „Musik in Pommern". Mitteilungsblatt des Vereins zur Pflege pommerscher Musik, Heft 1. 8°, 10 S. Greifswald 1932, Selbstverlag d. Vereins. 1 RM

Braun, Emil. Geschichte des Orchesters des Musikvereins Lenzburg. Festschrift z. Feier des 100jähr. Bestehens 1832—1932. Lenzburg 1932, R. Müller (Musikverein). 2 Fr.

Bruns, Paul. Der Bariton-Tenor. Durch Freilauf zum hohen C. 8°, 69 S. Berlin 1932, Göritz. 2 RM

Della Corte, Andrea. Le teorie delle origini della musica e le musiche dei popoli antichi e primitivi. 8°. Torino 1932, G. B. Paravia & C. 3.20 L.

Deutsch, Leonhard. Die Technik der Doppelklaviatur (Emanuel Moor). Ein Wegweiser zur Umschulung für Lehrer und Pianisten. 4°, 32 S. Leipzig 1932, Steingräber-Verlag. 2.50 RM

Dreetz, Albert. Czerny und Beethoven. 8°, 28 S. —.75 RM — Johann Christian Kittel, der letzte Bach-Schüler. 8°, 96 S. 2.25 RM — Aus Erfurts Musikgeschichte (1750—1800). 8°, 29 S. —.75 RM Leipzig 1932, Kistner & Siegel.

Egg, Karl. Die Schwyz-Brunnen-Musik 1862—1932. Festgabe an den Eidgenöss. Musikverein zu sein. 70jähr. Bestande. 8°, 80 S., 1 Titelb. Luzern 1932, Räber. 1.60 RM

Engel, Hans. Spielleute und Hofmusiker im alten Stettin zu Anfang des 17. Jahrhs. S.-A. aus „Musik in Pommern", Mitteilungsbl. d. Vereins z. Pflege pomm. Musik, Heft 1. 8°, 20 S. Greifswald 1932, Selbstverlag des Vereins. 1.20 RM

Festschrift für Guido Adler zum 75. Geburtstag. (Studien zur Musikgeschichte.) Wien 1930, Universal-Edition A.-G.

In dieser Festgabe für den hochverdienten Altmeister der Wiener Schule ist eine Fülle von Aufsätzen gesammelt, nicht nur etwa aus dem Wiener Schülerkreis, von dem nur die ältesten Schüler vertreten sind, sondern unter den 36 Autoren sind Forscher aller Herren Länder vertreten, deren Reigen Edward J. Dent eröffnet mit einem grundgescheiten Wort zur Lage der Wissenschaft in Deutschland, deren allzu enge Zunftmäßigkeit („Professors write for professors only") und Neigung zur Polemik skeptisch betrachtet wird, so sehr wie die Kritiklosigkeit in der Auswahl alter Musik. Dent äußert seine Wünsche für eine fällige Musikgeschichte, tadelt die nicht sinnvolle Einstreuung von Bildern in den Text (wie wir sie jetzt erleben), und weiß Treffendes zur Verständnislosigkeit der praktischen Musiker mit ihrem gewöhnlichen Konzertrepertoir zu sagen! E. M. v. Hornbostel versucht Stil und Stilkritik von der Gestaltpsychologie aus zu erfassen. Ein sehr fruchtbarer Versuch, der viel versprechend ist. Ernest Closson, der hochverdiente Konservator der Brüsseler Musikinstrumentensammlung, macht Mitteilung über altägyptische Blasinstrumente, Oboen (altes Reich), Flöten, Aulos (griechisch-römische Zeit?) und Rohrblätter. Drei Tafeln mit Musikinstrumenten aus einem Boëtius-Kodex des 10. Jahr-

hundert veröffentlicht Gaetano Cesari. Die drei Tafeln, nach Boëtius' Einteilung der musica strumentalis, bringen Saiten-, Blas- und Schlaginstrumente. Auf der ersten Tafel scheint übrigens, außer den Harfen, Citolen und Psalterium, ein Musikautomat mit Vögeln (?) abgebildet. Peter Wagner († 1931) veröffentlichte aus der Leipziger Regino-Handschrift die kurze theoretische Abhandlung über die Tonarten. Sie stellt außer den acht Tonarten vier weitere „Paractes" = paracteres d. i. circumaequales oder medii auf, denen in der Tat einzelne sonst schlecht einzuordnende Gesänge entsprechen. Den tonalen Charakter gregorianischer Rezitative will Ilmari Krohn begründen. Zdzisław Jachimecki weist auf den Symbolismus in der Motivik des ersten gregorianischen Credo; die Zahl der Häufigkeit des verwendeten Motivs soll aus der Zahlensymbolik verstanden werden. Von Friedrich Ludwig († 1930) wird noch ein wertvoller Beitrag „Über den Entstehungsort der großen Notre-Dame-Handschriften" veröffentlicht: die größte Hds. Florenz Laur. 29, 1 weist dieser beste Kenner mittelalterlicher Quellen mit Sicherheit, entgegen italienischen Urteilen, nach Frankreich, wobei er die große erste dreiteilige Miniatur als allegorische Darstellung der musica mundana, humana und instrumentalis deutet; ebenso die Hds. Wolfenbüttel Helmst. 1099. Dagegen nimmt Ludwig bei der Hds. heute Madrid Bibl. nac. 20486, früher Toledo, spanische Herkunft an. Motetten französischen Stiles, Elemente des französischen Repertoirs benutzend, deren Texte in diesem Repertoir aber fehlen, von denen sechs in einer in Bayern entstandenen Hds. wiederkehren, scheinen in Spanien entstanden. Darauf deuten auch u. a. die Hispanismen in den lat. Texten. Ebenso glaubt Ludwig den Cod. Wolfenbüttel Helmst. 628, die älteste, aus St. Andrew stammende Hds., nun noch entschiedener nach England weisen zu können durch Hinweis auf spezifisch englische Eigentümlichkeiten der Notation. Der Nachweis zeigt die „ungeheuer weite Verbreitung der Organa und der Conductus der Notre-Dame-Kunst" von Schottland bis Kastilien. Jacques Handschin macht auf den „Organum-Traktat von Montpellier" aufmerksam; er scheint überraschend fortgeschritten, weil die Terz ziemlich unterschiedslos neben die Quarte und Quinte gestellt wird. Der Verf, bezweifelt, wohl mit Recht, daß „die Terzen in der Mehrstimmigkeit das Ursprüngliche seien, die Quarten und Quinten dagegen eine Ausgeburt der normierenden Theorie". In dem Aufsatz „Gesang und Instrumentenspiel bei den Troubadours" gibt Karl Nef eine interessante Zusammenstellung von Textstellen zu diesem Thema. Allerdings vermag ich der Schlußfolgerung Nefs, der glaubt, daß gleichzeitiges Spielen und Singen dem Vortrag nicht förderlich war und deshalb nicht anzunehmen sei, nicht ohne weiteres zu folgen. Wenn, wie das Handschin im vorhergehenden Beitrag tut, Parallelen aus der vergleichenden Musikwissenschaft herangezogen werden dürfen, so möchte ich an den serbisch-mazedonischen Heldenepensänger denken, dessen Vortrag 1929 im Berliner Lautarchiv aufgenommen wurde. Freilich noch kein „Troubadour", sondern geschichtlich und soziologisch eine genaue Parallele zum deutschen Heldenepos[1] — er singt die Taten des eigenen Geschlechts — und zwar singt er sie, die Epen, textlich und musikalisch je nach Laune variiert, und zwar spielend — mit einer kleinen Einleitung — und gleichzeitig unison (mit Variationen, heterophon) singend! Das ist (zeitlich später) auf der Vielle, umsomehr als es sich um ein primitives technisches Spiel handelt, natürlich genau so möglich. Andere Musikkulturen, die heute vielfach noch an unser Mittelalter erinnern, kennen ähnliches. — Wertvolle Beiträge aus Archiven spenden Higini Anglès über Gacian Reyneau und über die Kapelle König Martins von Aragonien, und André Pirro über deutsche Musiker in Frankreich zur Zeit Karls V. und Karls VI. Über „Madrigalismus vor dem Madrigal" gibt Charles van den Borren interessante Aufschlüsse, insbesondere mit seinem Hinweis auf die vielleicht erstmalige typische Worttonmalerei der Himmelfahrt des „ascendit" in Dufays Jugendarbeit *Ave Regina*. Hans Joachim Moser handelt über eine Trientiner Orgeltabulatur, deren vier Stücke neu sind. Das Praeambulum und das Salve regina dürfte vielleicht von Hofhaimer stammen. Über „Stilarten der Mehrstimmigkeit des 15. u. 16. Jahrhunderts in Böhmen" berichtet Dobroslav Orel. In einer Studie über „Wach auff, mein hert!" gibt Joseph M. Müller-Blattau einen Versuch zur prinzipiellen Behandlung mittelalterlicher Melodieüberlieferung und Herausstellung von Typen in der Melodiebildung.

---

[1] Der Heldensänger, der Vučić hieß, stammt aus einer bis ins 13. Jahrh. zurückzuführenden Familie (Drobnjuzi) von Sängern in Montenegro. Dieser „Guslar" ist mehrfach auf den regelmäßigen Wettsingen preisgekrönt und beherrscht etwa zwanzig Lieder von vielen tausend Versen. Das Kurzepos entspricht zeitlich unserem Hildebrandslied. Zusammenhänge mit dem romanischen Heldensang, der chanson de geste, sind bekannt.

Otto Gombosi stellt zwei Chansons von Ghizeghim und Compère, die textlich und musikalisch sich aneinander anlehnen, unter Heranziehung einer weiteren Chanson von Agricola, stilvergleichend gegenüber. „Zur Chiavetten-Frage" trägt Theodor Kroyer bei in einem Aufsatz, dessen prinzipielle Bedeutung inzwischen in dieser Zeitschrift durch Schering (vgl. XIII, S. 493 und Aufführungspraxis alter Musik [Musikpäd. Bibl.] 1931, S. 119, 3) angezweifelt worden ist. Es erübrigt sich also, auf die ganze Frage einzugehen. Nur das sei gesagt zum Schlußabsatz, der sich mit der Editionspraxis befaßt: findet mit der Chiavettensetzung wirklich — und das ist für das 16. Jahrh. wohl unzweifelhaft — eine vom Sänger nicht bemerkte, „subintellektuelle" Transposition statt, da er von tieferem oder höherem Ausgangston aus im vorgestellten normalen Schlüssel singt, so ist damit keineswegs für die moderne Ausgabe die absolute Tonhöhe festgelegt! Denn wir haben erst seit 1858 einen Kammerton, und die absolute Tonhöhe hat bekanntlich geschwankt. Da wir zudem ganz anders singen — mit Frauenstimmen, und Tenören ohne Falsett — muß die Tonlage bestimmend sein. Der Abstand der Chiavettentransposition wird praktisch nicht auf ein Intervall festzulegen sein. Von „der alten Partitur" mit Chiavette kann freilich überhaupt nicht die Rede sein, da es solche nicht gab. — Einen etwas knappen Überblick über „Spanish madrigals and madrigal-texts" bietet J. B. Trend. Wertvolles gibt A. Einstein in seinem Beitrag über das einzige Madrigalbuch Annibale Padoanos von 1564 im Brit. Museum. Knud Jeppesen stellt die Frage „Wann entstand die Marcellus-Messe?" von Palestrina. Er untersucht zunächst die Quellen nach ihren äußerlichen Beziehungen, und kommt zu dem Schluß, daß der Cod. 22 der Sistina oder der Druck von 1567 die älteste Quelle ist. Die stilistische Untersuchung ergibt, daß die „Benedicta"-Messe, welche Themen und Episoden der Marcellus-Messe im „Qui sedes" enthält (einziger Fall solcher Anleihe bei Palestrina!), 1562 komponiert, jünger sein muß, und die Marcellus-Messe 1562—63, also doch in Verbindung mit dem Tridentiner Konzil entstand! — Einen Beitrag zur Frage der Aufführungspraxis gibt Otto Ursprung im Aufsatz „Die Chorordnung von 1616 am Dom zu Augsburg". Arnold Schering handelt über die „Entwicklungsgeschichte des Orchesterallegros". André Tessier kann eine unveröffentlichte Allemande mit Double von Froberger, ein prachtvolles Stück übrigens, mitteilen. — Einen abenteuerlichen Roman erzählt Henry Prunières: La page de Dussoucy, Contribution à l'histoire des mœurs musicales au XVII[e] siècle, — Sitten, die sich hier als besonders grausam und gewalttätig erweisen. Ein fesselnder Beitrag aus italienischen Archiven! Paul Nettl kann von Kaiser Leopold vier deutsche Lieder als bisher älteste Dokumente Wiener Liedschaffens aufweisen. „Über die Fingernageltechnik bei Saiteninstrumenten" berichtet Adolf Koczirz. Am meisten interessiert wohl die Ansicht, daß die Technik der „polischen Geigen", die man nach Agricola „mit den negeln anrürt", Ausläufer der Fingernageltechnik der griffbrettlosen altnordischen Volksharfen ist, die in der „Tannenharfe" der baltisch-estländischen Inseln noch ins 20. Jahrh. hinüberreichen. Über das letzte Quartett Mozarts stellt Georges de St. Foix eine Untersuchung an, während Alfred Heuß im Zauberflöten-Duett „Bei Männern, welche Liebe fühlen" nach rhythmischen Fragen hermeneutisch-mystische Zusammenhänge mit dem Osiriskult in der Oper auf harmonischem Gebiete sucht, ohne daß man ihm vorbehaltlos folgen könnte. „Das Relativitätsprinzip in den musikalischen Formen" von Alfred Lorenz hat Gottseidank nichts mit Einstein zu tun. Die musikalischen Formen seien nicht an bestimmte Längen gebunden, sondern die Beziehungen dem Prinzip der Relativität unterstehend, womit Lorenz, keineswegs durchweg überzeugend, die Möglichkeit findet, die Barform in allen musikalischen Periodenbildungen zu suchen. Über Dittersdorfs Streichquartette berichtet Wilhelm Altmann, der das schöne in *A*dur jüngst dankenswerterweise herausgab. „Beethoven und Pleyel" betitelt J. G. Prod'homme eine schätzenswerte Studie. Josef Mantuani bearbeitet „ein Kapitel über die Musikpflege Laibachs zur Zeit Schuberts": Schuberts Bewerbung um den Posten eines staatlichen Musiklehrers an der neugegründeten Musikschule. Man wird überzeugt, daß Salieri in seiner zweiten Empfehlung Schauffs, der die Stelle erhielt, nicht hinterhältig an dem erstempfohlenen Schubert gehandelt hat, da dieser nicht mehr in engerer Wahl stand! H. W. v. Waltershausens Beitrag folgt eine interessante Zusammenstellung der die Musik betreffenden Stellen aus Moritz' einst so berühmtem Roman „Anton Reiser" (1785—90), durch Th. W. Werner. Carl Engel schildert O. G. Sonneck († 1928) als genialen Organisator der Musikabteilung der Library of Congress, der er u. a. die aus Deutschland entführte Riesensammlung von Opernlibrettos Schatz' zuführen konnte. — Die nach Namen der Mitarbeiter und inhaltlich imponierende Festschrift wird beschlossen von dem umfangreichen Werkverzeichnis des Jubilars, das willkommen ist.

Hans Engel.

Fischer, Ernst H. Lübecker Theater und Theaterleben in frühester Zeit bis zur Mitte des 18. Jahrhs. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte einer norddeutschen Bühne bis zum Jahre 1763. (Veröffentl. d. Gesellschaft Lübecker Theaterfreunde II.) Münchner Dissertation. 8°, 160 S. Lübeck 1932, Gesellsch. Lübecker Theaterfreunde. 2.50 RM

Gerwig, Walter. Wie begleite ich Volks- und Kinderlieder auf der Laute? Ein Weg zur Improvisation eines Lautensatzes. (Prakt. Musik in Kindergarten u. Hort. Heft 4.) 8°, 66 S. m. Notenbeisp. Dresden 1932, Limpert. 2 RM

Grieg, Edvard. Briefe an die Verleger der Edition Peters 1866—1907. Hrsg. von Elsa v. Zschinsky-Troxler. gr. 8°, XI, 144 S., mehr. Taf. Leipzig 1932, Peters. 3 RM

Herold, Hugo. Zur Praxis der Musikerziehung für alle Schularten. gr. 8°, 85 S. Leipzig 1932, Kistner & Siegel. 2.25 RM

Howard, Walther. Franz Liszt, Rhapsodie Nr. 5. Ein Kapitel Romantik. (Howard, Der kleine Konzert-Führer, Nr. 1.) kl. 8°, 48 S. Berlin 1932, Verlag für Kultur und Kunst. 1 RM

Idelsohn, A. Z. Jewish Music in its Historical Development. 8°, XI u. 535 S. New York 1929, Henry Holt & Co.

Idelsohn hat die Kenntnis der jüdischen Musik, namentlich durch seinen „Hebräisch-orientalischen Melodienschatz" (von dessen geplanten zehn Bänden jetzt fünf vorliegen), wesentlich gefördert; ja man darf ihn einen Pionier auf diesem Gebiet nennen, weil er zuerst jüdische, von der Musik anderer Völker unbeeinflußte Gesänge mit Hilfe des Phonographen festgehalten und so der Erforschung des ursprünglichen Sachverhalts eine wissenschaftliche Grundlage geschaffen hat. So ist es zu begrüßen, daß er, während sein großes Sammelwerk, der „Melodienschatz", noch im Werden ist, auch eine zusammenfassende Darstellung seines Arbeitsgebiets veröffentlicht. Dieses (allerdings leider in einem sehr anfechtbaren Englisch abgefaßte) Werk will, wie das Vorwort sagt, die jüdische Musik, so wie sie sich von ihren Anfängen durch die Zeiten und Länder entwickelt hat, ihren Elementen und Merkmalen nach beschreiben und analysieren. Es verbindet die Erzählung von Tatsachen mit der Erörterung von Problemen; und es bietet zudem, neben laufenden Hinweisen auf die verarbeitete Literatur, eine Übersicht über den Stand der Forschung.

Die beiden Hauptteile behandeln den Synagogen- und den Volksgesang, ein kurzer dritter Teil (Kap. 22 u. 23) die jüdischen Komponisten und Interpreten europäischer Musik sowie die Harmonisierung jüdischer Melodien. Aus der Fülle des Dargebotenen seien hier einige Hauptpunkte hervorgehoben. Mit Recht betont Idelsohn, daß der Synagogengesang nur zu verstehen ist, wenn man ihn als eine aus dem Boden der vorderorientalischen Musikauffassung und Musikpraxis erwachsene Schöpfung betrachtet. Er sieht sich daher veranlaßt, in den ersten beiden Kapiteln auch die nichtjüdische Musik des Orients in die Betrachtung einzubeziehen. So finden sich im ersten Kapitel einige Bemerkungen über die Musik des alten Ägyptens, Phöniziens, Babyloniens und Assyriens, und im zweiten wird der Versuch gemacht, die Unterscheidungsmerkmale der „semitisch-orientalischen" Musik in kurzen Formeln anzugeben. Dieser Versuch wird nachher eingehender geprüft werden.

Als Elemente der jüdischen Synagogenmusik sind die Gesangsweisen der liturgisch verwendeten Teile der Bibel und in zweiter Linie die der Gebete anzusehen. Diese „Weisen" finden eine ausführliche Darstellung. Eine auf das Leiternmäßige beschränkte Analyse könnte hier, wo es ähnlich wie bei den Maqāmen und Rāgas im wesentlichen auf die Melodiegestalt ankommt, keine genügende Klarheit schaffen; so ist die Beigabe zahlreicher Notenbeispiele zu diesen Abschnitten besonders dankenswert. Und zwar kann Idelsohn dank seinen langjährigen Beobachtungen an orientalischem sowohl wie an europäischem Synagogengesang die in den verschiedenen Gemeinden üblichen Gestaltungen der gleichen Weisen nebeneinanderstellen und so eine Tiefenwirkung erzielen, die der Darstellung nur einer einzigen Tradition versagt sein würde; wir werden anzunehmen haben, daß die entlegensten und am abgeschlossensten lebenden Gemeinden, vor allem die des Jemen, die ältesten Fassungen bewahren. Lehrreich ist auch die Heranziehung gregorianischer Melodien. Idelsohn ist es hier, wie schon bei früheren Gelegenheiten[1], um den Nachweis zu tun, daß die frühchristliche Kirche ihre musikalische Praxis in weitem Umfang von der Synagoge

[1] Vgl. besonders Parallelen zw. gregorian. u. hebr.-oriental. Gesangsweisen, in dieser Zeitschr., Jg. 4, 1921/22, S. 515ff.

übernommen hat, und er hat hierfür, wie von berufener Seite[1] anerkannt worden ist, überzeugende Belege beigebracht.

Durch die Gesangsweisen wird der melodische Verlauf in großen Zügen bestimmt. Aber auch die Ausgestaltung im Kleinen ist nicht der Willkür überlassen; sie geschieht durch eine Anzahl stehender Melismen, die in engster Beziehung zu der syntaktischen Gliederung des Textes verwandt werden. Die „Interpunktionsmelismen", wie sie Peter Wagner, oder „Motive", wie sie Idelsohn nennt, sind ihrer Funktion nach trennend oder bindend, und es gibt Regeln, die ihre Aufeinanderfolge, „ihren Zusammenschluß zu einer musikalischen Phrase, einer Melodielinie innerhalb einer bestimmten Weise festsetzen". Im Zusammenhang mit diesen Motiven deutet Idelsohn auch kurz auf die schwierige und viel umstrittene Frage der Akzentzeichen hin, mit denen die Bibel vom 6. Jahrhundert an versehen wurde. Es stehen sich hierbei vor allem zwei Ansichten gegenüber; nach der einen zielen die Akzente auf die Gestaltung der Melodie, während die andere sie vorwiegend als Mittel zur Bezeichnung des Satzbaus, also als syntaktische Zeichen deutet. Idelsohn hat sich bereits früher[2] mit dieser Frage auseinandergesetzt und die Ansicht vertreten, daß das Akzentsystem sich vor allem auf den Tonfall beziehe und sich aus ursprünglich drei cheironomischen Zeichen entwickelt habe. Diese Ansicht wiederholt er auch in dem vorliegenden Werk. Allerdings bemerkt er hier, daß die melodischen Motive, wie sich aus der von ihm zusammengestellten Vergleichstafel ergebe, nur eine lose Beziehung zu den Akzentzeichen aufweisen, und daß die Akzente „nur ungenau den Eindruck der Musik wiedergeben, für die sie stehen". Umsomehr wäre zu wünschen, daß er sich einmal in eine eingehende Erörterung dieser wichtigen Frage einließe und dabei auch die gegnerischen Argumente[3] berücksichtigte.

Auf die Darstellung der Elemente des Synagogengesangs folgt die seiner Geschichte. Zur Hauptperson bei der musikalischen Ausführung der Liturgie wurde gegen das 9. Jahrh. der Chazzan, der berufsmäßige Kantor; ursprünglich nur Tempelwächter, übernahm er nach und nach die Pflichten des Vorsängers, die früher ein Mitglied der Gemeinde ehrenamtlich ausgeübt hatte. Mit dem Aufstieg des Chazzan hing die Einführung metrischer Poesie (pijjut) und Musik in den Gottesdienst zusammen; der Schaffensdrang des Chazzan, gleichsam eines geistlichen Barden, brauchte neue Formen, um sich auszuleben, und diese wiederum forderten, nachdem sie einmal Aufnahme in die Liturgie gefunden hatten, den Einsatz von künstlerisch begabten Persönlichkeiten. Als Vorbild für Text und Musik diente das arabische städtische Lied; „gegen das 10. Jahrhundert finden wir Dichtungen in arabischem Metrum im Synagogendienst Babyloniens, Syriens, Marokkos und Spaniens" (S. 112)

Idelsohn wendet sich nun von der Betrachtung des orientalischen Synagogengesangs, der im weiteren Verlauf im wesentlichen unverändert blieb, zu dem der Aschkenazim, der Juden Mittel- und Osteuropas. Hier eröffnet sich ein neuer Ausblick; es entsteht die Frage nach den Einflüssen, die die europäische Musik vom Mittelalter an auf den Synagogengesang ausgeübt hat. Daß solche Einflüsse wirksam waren, ist unzweifelhaft. Die Unterscheidung von „Weisen", auf die die liturgischen Texte in frei fließendem Rhythmus vorgetragen werden, blieb bestehen: aber der Charakter der Weisen änderte sich. Entscheidend ist hierbei, daß, wie in der europäischen Musik, die modalen Leitern von der Dur-Moll-Tonalität verdrängt wurden, so daß die Weisen — bei den Aschkenazim Steiger genannt — in zwei gegensätzliche Gruppen, Dur- und Moll-Steiger, eingeteilt werden können. Aber nicht nur die Tonalität, sondern auch der Melodiegehalt wandelte sich unter europäischem Einfluß. Idelsohn versucht diesen Vorgang durch zahlreiche Vergleiche mit deutschen Melodien — vor allem mit Minneliedern und Chorälen — sowie mit osteuropäischen Volksliedern zu verdeutlichen. Diese Wandlung des Synagogengesangs bildet die Voraussetzung für die Reformversuche, die vornehmlich in der deutschen Synagoge des 19. Jahrhunderts gemacht wurden (S. 246ff.). Hierbei trat immer stärker die Verwendung der harmonischen Mehrstimmigkeit hervor. Und zwar wurden die alten Weisen bequemer Harmonisierung zuliebe zunächst rücksichtslos umgemodelt; erst später entstand in Osteuropa ein Harmonisierungssystem, das der Eigenart der Melodien gerecht zu werden suchte. Idelsohn gibt dieses System am Schluß seines Buchs zustimmend wieder.

---

[1] Peter Wagner in seiner Gregorian. Formenlehre, S. 239f. u. ö., sowie in dieser Zeitschr., Jg. 5, S. 183.

[2] S. seine Gesänge der jemen. Juden, 1914 (Hebr.-oriental. Melodienschatz, Bd. 1), S. 20ff., sowie seine Gesänge d. babylon. Juden, 1922 (ibd., Bd. 2), S. 7ff.

[3] Vgl. Arthur Spanier: Die Massoret. Akzente, Berlin 1927, u.: Der Satzakzent im Hebräischen, Berlin 1928.

In der weltlichen jüdischen Musik unterscheidet Idelsohn vier Arten. Die erste umfaßt die Volkslieder; wie in der Synagoge unterscheidet sich auch hier das orientalische Melodiengut von dem der Aschkenazim, und jedes von beiden hat seine landschaftlich gefärbten Gruppen. Ganz für sich steht der chassidische Gesang. „Die Führer der chassidischen Bewegung glaubten, daß Gesang das beste Mittel wäre, um zur Erlösung aufzusteigen"; es wird hier offenbar aus einem ähnlich mystisch-überschwänglichen Geist musiziert wie in den Derwisch-Orden des vorderen Orients. Aus dem Wirken der Spaßmacher (Badchonim), die schon im frühen Mittelalter nachweisbar sind und an die Mimi oder Joculatores erinnern, entwickelte sich das Purim-Spiel und weiterhin ein jüdisches Theater und Melodrama; neben die Badchonim stellt Idelsohn die Klezmorim, berufsmäßige Instrumentenspieler, die ihre Kunst auch an christliche — wie im Orient noch heute an islamische — Auftraggeber vermieteten. Schließlich gibt es auch Bestrebungen, die auf eine ausgesprochen jüdische Kunstmusik hinzielen; Idelsohn zieht einen scharfen Trennungsstrich zwischen den Vertretern dieser Richtung und denjenigen jüdischen Komponisten, deren Schaffen nach Stil und Geist europäisch ist.

Die aus reichem Wissen und lebendiger Anschauung entstandene Darstellung und die klare Gliederung des Stoffs machen Idelsohns Werk zu einem ausgezeichneten Führer durch das Gesamtgebiet der jüdischen Musik. Eine so umfassende Leistung könnte auf diesem Gebiet heute wohl kein anderer vollbringen. Wenn im folgenden eine Reihe von Einwendungen erhoben werden, so sei ausdrücklich bemerkt, daß sie das Verdienst des Verfassers nicht schmälern wollen. Sie sollen aber andrerseits nicht unterdrückt werden, da sie über das von Idelsohn behandelte Thema hinausreichende grundsätzliche Fragen betreffen. Es handelt sich hierbei um die Kennzeichen, die Idelsohn, wie bereits erwähnt, der „semitisch-orientalischen Musik" als grundlegend zuschreibt; von diesen Kennzeichen können nicht alle als gültig anerkannt werden.

Orientalische Musik, sagt Idelsohn (S. 27), hat den Volkscharakter bewahrt; deshalb wird sie, im Gegensatz zur europäischen Kunstmusik, von jedermann verstanden. Daß orientalische Musik aller Art in weitere Schichten der Bevölkerung dringt als europäische Kunstmusik, darf man ohne weiteres zugeben. Der Grund hierfür liegt darin, daß sie bis heute stets nur durch das Gedächtnis überliefert wird; so kann sie sich niemals so weit von dem durchschnittlichen Verständnis entfernen wie aufgezeichnete. Daß man in Europa Musik nicht nur zur Gedächtnishilfe niederschrieb, sondern nach der schriftlichen Vorlage musizierte, und daß diese Praxis in der Kunstmusik das Singen und Spielen nach dem Gedächtnis vollständig verdrängt hat, steht im Zusammenhang mit der abendländischen Mehrstimmigkeit. Aber mehrstimmige Musik ist nicht die einzige Kunstmusik. Wie im Abendland, so leben auch im Orient Kunst- und Volksmusik nebeneinander. Bei den Beduinen z. B., deren Musik im Verhältnis zur städtischen primitiv erscheint, stehen kurzen, anspruchslosen Liedchen im Munde von Frauen und Kindern als äußerster Gegensatz kunstmäßig gebaute, von Rhapsoden vorgetragene Gesänge sowie eine Instrumentalmusik gegenüber, an deren kunstmäßigem Charakter nicht zu zweifeln ist[1]. Idelsohn denkt nun bei seiner Behauptung nicht an die Musik der Landbevölkerung; er erwähnt in gleichem Zusammenhang den Baschrav, eine typisch städtische Form. Aber auch in der städtischen Musik ist Kunst- und Volksmusik ohne Zwang auseinanderzuhalten. Die nach Maqamen eingeteilte, in Suitenform angeordnete andalusische Musik Nordwestafrikas z. B. trägt alle Züge der Hochkultur; und ähnliche, ebenso kunstvolle Formen werden im Osten gepflegt. Diese Kunstmusik wird einerseits von Berufsmusikern, andererseits von den Mitgliedern religiöser Konventikel ausgeübt; in beiden Fällen setzt die Beherrschung der überlieferten Gesänge jahrelange Übung voraus. Daneben gibt es ständig neu entstehende, rasch sich verbreitende und wieder in Vergessen geratende Gassenhauer, die wie bei uns den Stil der Kunstmusik in Scheidemünze umsetzen. Einen stilistischen Gegensatz zu den kunstvollen Formen bilden, wie bei den Beduinen, auch hier wieder Frauen- und Kinderlieder von uralter Prägung und einfachster Struktur. Dagegen kann dem liturgischen Gesang, auf den es Idelsohn ja hauptsächlich ankommt, keinesfalls der Charakter der Volksmusik zugesprochen werden; auch die gregorianischen Melodien, deren nahe Verwandtschaft mit dem Synagogengesang er selbst nachweist, sind ja keine Volkslieder, so weit man diesen Begriff auch fassen mag.

Ein anderer Satz, der zum Widerspruch herausfordert, besagt, daß „orientalische Musik in der Hauptsache unrhythmisch" (soll heißen: ohne feste Zeitwerte) sei (S. 25). Angesichts des rhythmischen Bildes, das die orientalische Musik in Wirklichkeit bietet, ist

[1] Festschr. f. Johannes Wolf, 1929, S. 97 ff.

es schwer begreiflich, wie Idelsohn darauf verfallen konnte, einen solchen Satz aufzustellen. In allen Orientkulturen sowie auch bei vielen Naturvölkern stehen rhythmisch freie und rhythmisch feste Musik einander gegenüber, ohne daß man dem freien Vortrag psychophysisch oder in irgendeinem anderen Sinne den Vortritt einzuräumen hätte. Das wird deutlich, wenn wir den Bedingungen nachgehen, unter denen die beiden Arten rhythmischer Gestaltung aufzutreten pflegen.

Gemeinsames Singen führt mit Notwendigkeit zu festem Zeitmaß. Aber unter gewissen Umständen gerät auch der Alleinsänger in einen gleichmäßigen Rhythmus; so, wenn er eine kurze Phrase ständig wiederholt, oder wenn der Gesang, wie bei Arbeits- oder Wiegenliedern, eine Pendelbewegung begleitet. Aber auch bei weniger offenkundigem Anlaß kann feste zeitliche Gliederung eintreten. Wortreiche solistische Rezitation vollzieht sich einerseits vielfach in freiem Rhythmus, so in beduinischen Sologesängen. Dagegen werden die noch heute auf dem Balkan lebendigen epischen Heldengesänge skandiert, und das Gleiche wird man für den Vortrag der homerischen Epen anzunehmen haben.

Ebensowenig wie für den Gesang oder noch weniger kann für die Instrumentalmusik ein Vorrang des freien Rhythmus anerkannt werden. Instrumente, bei denen die Tonerzeugung eine gleichmäßige Körperbewegung nahelegt, in erster Linie alle geschlagenen oder gezupften Instrumente, in geringerem Maße auch Streichinstrumente, begünstigen die Bildung fester Zeitmaße und Takte. Aber auch die Blasinstrumente, deren Technik an sich keine so gleichmäßige Zeitgliederung bedingt, fügen sich ihr, wenn andere Gründe sie fordern, so bei der Begleitung von Tänzen, wenigstens von Gemeinschaftstänzen.

In der vorderorientalischen und indischen Hochkultur kennt die weltliche Musik überhaupt keinen freien Rhythmus außer bei den Gesangs- und Instrumentaleinleitungen. Der rhythmisch freie Vortrag dieser Einleitungen läßt sich nicht etwa damit begründen, daß er die den Musikern natürlichste oder die von ihnen bevorzugte Ausdrucksweise ist. Vielmehr steht er hier in Zusammenhang mit der besonderen musikalischen Aufgabe der Einleitungen, als melodisches Modell zu dienen, d. h. den Melodietypus der folgenden rhythmisch festen Stücke im Rohzustand und ohne außermelodische Bindung vorzuführen.

Durchaus ohne feste Zeitwerte ist in der vorderorientalischen und indischen Hochkultur nur der liturgische Vortrag: Synagogengesang, Veden- und Koranrezitation. Nur an diesen Vortrag kann Idelsohn bei seiner Behauptung gedacht haben. Wir werden sie also vielleicht dahin zu verstehen haben, daß zwar nicht alle orientalische Musik, wohl aber ihre ältesten und ehrwürdigsten Bestandteile rhythmisch frei sind. Aber auch in dieser Form wäre der Satz zu allgemein. Zwar gegenüber der orientalischen Kunstmusik, soweit wir sie zeitlich überblicken können, stellen die kultischen Gesangsformen eine ältere Entwicklungsschicht dar, nicht aber gegenüber den Kinder- und Frauenliedern mit ihrer Pendelbewegung. Vielmehr wiederholt sich hier der Gegensatz, den auf primitiver Stufe die dem liturgischen Gesang entsprechenden rhythmisch freien Zauber- und Krankenkurgesänge zu den rhythmisch gebundenen Tanz- und sonstigen Gemeinschaftsliedern bilden.

Ein letzter Einwand gilt dem Satz: „Die Tonalität in der orientalischen Musik ist auf einem Viertelton-System aufgebaut, so daß eine Leiter von Oktavumfang 24 Stufen hat" (S. 25). Idelsohn denkt hierbei an das arabische Tonsystem, so wie er es selbst in einer grundlegenden Arbeit[1] dargestellt hat. Aber er schränkt seine Behauptung gleich darauf für die Synagogenmusik dahin ein, daß nur die orientalischen Juden in Leitern sängen, die zu diesem System gehörten, während die abendländischen unterm Einfluß ihrer Umgebung das Halbtonsystem verwendeten. Ob die jüdische Musik ursprünglich auf einem Vierteltonsystem aufgebaut oder auch nur von ihm beeinflußt war, lasse sich aus Mangel an Anhaltspunkten nicht entscheiden.

Vielleicht gibt es aber eine Betrachtungsweise, die uns in dieser Frage weiter führt, als Idelsohn meint. Zunächst läßt sich die geschichtliche Stellung des arabischen Viertelton-Systems schärfer fassen. Ein Vorrat von 24 Tönen wird in der Musik des vorderen Orients nicht seit jeher verwendet, sondern wohl höchstens seit zwei Jahrhunderten. Er stellt die späteste Entwicklungsstufe eines Systems dar, das vorher mit 17, in den Anfängen der islamischen Kultur sogar mit nur 12 Tönen auskam[2]. Wenn der Synagogengesang, wie Idelsohn meint, mit diesem Tonsystem in Zusammenhang steht, dann kommt hierfür

[1] SIMG 15, (1913—14) S. 1 ff.

[2] Vgl. Al-Kindī, Über d. Komposition der Melodien. Erstdruck mit Kommentar u. Übers. Leipzig 1931. (Veröffentl. d. Gesellsch. z. Erforschung d. Musik d. Orients, 1).

gewiss nur die einfachste und früheste Form des Systems in Betracht. Aber selbst dann bestehen gegenüber einer solchen Auffassung begründete Einwände.

Jedes Tonsystem hat seinen geschichtlich bestimmten Standort. Die arabische Musiktheorie ist eine Frucht des Kulturprozesses, der sich anschließend an den Aufstieg des Islam vollzog. Ihren philosophischen Unterbau verdankt sie ebenso wie ihre musiktechnischen Grundbegriffe dem Hellenismus; die rationale Darstellung der Melodieschritte, überhaupt die analytische Betrachtung des Melodieverlaufs auf tonale Merkmale hin ist griechisches Erbe. Und wie diese tonale Analyse bei den Griechen von instrumentalen Gegebenheiten abgeleitet worden ist, so bezieht sie sich in der arabischen Kultur auf eine Musik, bei der die Mitwirkung von Instrumenten obligat ist, nämlich auf die weltliche Kunstmusik der Städte. (Bezeichnenderweise hat die Musikauffassung des vorderen Orients später durch die Ausbildung des Maqamsystems, eines Systems von Gestalttypen, das rationale und analytische griechische Element getrübt).

Sind also die in der arabischen Theorie vorkommenden Intervallschritte unter bestimmten Voraussetzungen und im Hinblick auf eine bestimmte Musik aufgestellt worden, so versteht es sich, daß sie für andere Musik nicht ohne weiteres als Maßstab dienen können. Ebenso wie das abendländische Harmoniesystem nicht orientalischen Melodien, darf auch das arabische Tonsystem nicht Melodien aufgezwungen werden, die außerhalb seiner Sphäre, der Kultur der islamischen Städte, geschaffen sind. So ist z. B. das Maqamwesen bereits für Melodien, wie sie unmittelbar vor den Toren etwa einer syrischen oder einer tunesischen Stadt erklingen, nämlich für die Weisen der Beduinen, ohne Gültigkeit.

Das modale System der griechischen und arabischen Theorie versagt gegenüber der Musik nicht nur der Primitiven, sondern auch vieler entwicklungsgeschichtlich höherstehender Völker, weil es einen zu präzisen Maßstab an sie anlegt. Das tonale Verhalten dieser Völker zeigt im Instrumentalen wie im Vokalen zahlreiche bedeutsame Abwandlungen, die aber noch nicht genügend voneinander abgegrenzt oder im einzelnen untersucht worden sind. Auf instrumentalem Gebiet gehören hierher, um einen Fall aus vielen herauszugreifen, die Methoden, nach denen Nomaden- und Hirtenvölker die Grifflöcher ihrer Pfeifen bohren, und die wechselnde Auswahl, mit der sie die Grifflöcher zum Melodiespiel verwenden[1]. Wir müssen uns aber hier auf die reine Gesangsmusik beschränken.

Die Synagogenmusik ist ein typisches Beispiel dieser Musik. Hiermit ist nicht lediglich ausgesagt, daß sie im Gegensatz zur weltlichen Kunstmusik der vorderorientalischen Hochkultur auf die Mitwirkung von Instrumenten verzichtet, sondern auch, daß sie ihre eigenen, aus dem Wesen des unbegleiteten Gesangs stammenden Gesetzlichkeiten hat. Wie aller reinen Gesangsmusik fehlt ihr die Beziehung auf die augenfälligen Masse der Instrumente und somit die Möglichkeit, aus sich heraus zu rationalen Intervallwerten zu gelangen. Auf diese Weise erklären sich gewisse Beobachtungen an der Praxis. Von Synagogensängern auf der Insel Djerba (Südtunesien), wo zwei jüdische Gemeinden von fremden Einflüssen verhältnismäßig wenig berührt leben, habe ich die gleiche Thorastelle hintereinander im mi- und im re-Modus vortragen hören. A. H. Fox Strangways berichtet, daß bei Rezitationen des Yajurveda bald im re-, bald im do-Modus gesungen wurde[2]. Ähnliche Beobachtungen kann man jederzeit z. B. am Gesang der Beduinen machen. Dieses „vormodale“ Singen wirkt sich vielfach auch in neutraler Intonation von Sekund- und Terzschritten aus; bei der Teilung einer Kleinterz in zwei Schritte ist, wenn es auf die Lagerung von Halb- und Ganzton nicht ankommt, neben $1/2 + 1$ oder $1 + 1/2$ auch $3/4 + 3/4$ möglich. (Natürlich darf man diese „vormodale“ neutrale Intonation nicht mit der Verwendung der Drei- und Fünfvierteltonschritte verwechseln, die sich aus den mehr als 12 Töne umfassenden Systemen der arabischen und indischen Hochkultur ergibt: hier wird neutral intoniert, nicht weil es auf den Unterschied zwischen Ganz- und Halbton nicht ankommt, sondern im Gegenteil, um das Tongewebe noch darüber hinaus zu verfeinern).

Der von Idelsohn versuchten Anwendung des arabischen modalen Systems auf Synagogenmelodien widersprechen aber nicht nur solche Beobachtungen der tatsächlichen Intonation; sie findet auch keinen Rückhalt in der Überlieferung dieser und ähnlicher Melodien. Für den Sāmangesang kennt man nur gezählte — an den Fingern abgezählte — Töne, nicht aber gemessene Tonabstände wie in dem späteren, auf die weltliche Kunstmusik bezüglichen indischen System. Auch mit den Leitern und Melodietypen dieses Systems hat der alt-

---

[1] Einen Hinweis auf dieses Problem s. in meiner „Musik der außereuropäischen Natur- und Kulturvölker“ 1929, S. 26 f. (Handb. d. Musikwiss., hrsg. v. E. Bücken).

[2] The Music of Hindostan, Oxford 1914, S. 248.

indische Kultgesang nichts zu tun[1]. Ebenso sind den japanischen Nō-Melodien — die zur kultischen Gesangsmusik gehören[2] — die Leitern der weltlichen japanischen Musik fremd. Und auch die Synagogengesänge sind von jeher nicht nach Leitern eingeteilt worden.

Wie die (hier nicht zu erörternde) „vormodale" Instrumentalmusik wird auch die reine Gesangsmusik nach einfacheren und sinnfälligeren Gesichtspunkten eingeteilt als die entwicklungsgeschichtlich späte weltliche Musik der Hochkulturen. Diese Einteilung hängt mit den Zwecken zusammen, denen der Gesang dient. Er kann einerseits der Rezitation eines Textes dienen, andrerseits einen Bewegungsvorgang begleiten. Wie bereits erwähnt, stehen sich auf primitiver Stufe die Zauber- und Krankenkurgesänge der Schamanen und die gleichfalls rein vokalen Arbeits- und Tanzgesänge gegenüber. Dem rhythmischen Gegensatz entspricht ein melodischer: während die Arbeits- und Tanzgesänge in melodischer Eigengesetzlichkeit geformt sind, vollführen die Medizinmänner eine Art stimmlicher Mimik, in der sich der Fortgang der Zauberhandlung spiegelt[3]. Dieser Gegensatz bleibt auch auf höherer Stufe bestehen; wir sehen hier aber von der „Bewegungsmusik" ab, da der Synagogengesang zu der anderen, der textgebundenen Gruppe gehört. Diese Gruppe umfaßt neben dem Vortrag ausgedehnter rhapsodischer Dichtungen, z. B. bei den Beduinen, vor allem den liturgischen Gesang der Hochkulturen sowie den Gesang im klassischen Drama Japans (Nō) und Indiens; daß sich der Charakter der reinen Gesangsmusik hier von instrumentalen Einflüssen freigehalten hat, erklärt sich aus der Unantastbarkeit der Texte und Vorgänge, mit denen die Musik zusammenhängt. Es gibt in allen diesen Fällen jeweils nur eine geringe Anzahl von melodischen Gestalten, von Gesangs-„Weisen", deren jede zu bestimmten Texten bzw. Textformen gehört. So unterscheidet man im Nō 9 Gesangsformen entsprechend den 9 an bestimmten Stellen des Dramas auftretenden Gedichtformen. Und im Synagogengesang bezeichnet man die verschiedenen Gesangsweisen je nach ihren Texten als Pentateuch-, Psalmen-, Tefilla-Weise usw.

Die Gestaltung solcher Gesänge in den verschiedenen Hochkulturen ist im Vergleich mit der weltlichen Musik auffallend gleichartig. Sie umfaßt beim Nō, bei den Veden und dem klassischen indischen Drama[4] und ebenso beim Synagogen- und beim christlichen Kirchengesang einerseits monotone, mit sparsamen Melismen durchsetzte Rezitation, andrerseits eine melodisch freiere Textbehandlung; aber sie wahrt immer die dienende Haltung des Gesangs gegenüber dem Text. Die Melodieauffassung, die hinter dieser Praxis steht, ist von der Auffassung, aus der weltliche Kunstmusik geschaffen wird, von Grund auf verschieden. Das zeigt sich besonders eindringlich, wenn man die Notationen vergleicht, die für sie und aus ihrem Geist heraus erfunden worden sind. Die griechischen Notationen setzen für jeden einzelnen Ton ein besonderes Zeichen. Und zwar bedeutet in der älteren Notation, wie Curt Sachs dargelegt hat[5], jedes Zeichen einen Griff auf bestimmten Instrumenten (der Lyra und der Kithara) bei einer als bekannt vorausgesetzten Saitenstimmung; es handelt sich also hier um eine Tabulatur. Dagegen gibt die Tonschrift, die den Textbüchern der Nō-Dramen beigefügt ist, keine festen Intervalle, sondern die Richtung der einen Text vortragenden Gesangsstimme mit ihren gelegentlichen Melismen an; sie zeichnet nicht das Auf- und Abschreiten auf einer festgelegten Skala, sondern Bewegungsformen. Das Gleiche gilt von der Neumenschrift. Auch wenn man mit Peter Wagner[6] annimmt, daß die „Neumen zuerst intervallmäßig und so geschrieben wurden, daß sie je nach der Enge und Weite der anzugebenden Intervalle eine verschieden enge und weite Form besaßen", läßt sich hieraus die Lage der Halbtöne, also der Modus, nicht ablesen. Man fragt unwillkürlich, wie man sich bei einer solchen Unvollkommenheit zufrieden geben konnte, nachdem die Griechen den Weg zu eindeutiger Notierung der Töne gewiesen hatten. Nach allem bisher Gesagten kann man nur antworten, daß sich hierin ein grundsätzlicher Unterschied der Auffassung ausdrückt: es kam nicht auf eine analytische Darstellung von Intervallen an, wie sie das Instrument festlegt, sondern auf die Nachzeichnung einer Stimmbewegung beim Vortrag von Texten.

Es darf hiernach wohl als erwiesen gelten, daß der Synagogengesang ursprünglich

---

[1] Ibd., S. 253.

[2] Bericht über d. I. musikwiss. Kongress usw., Leipzig 1926, S. 80 ff.

[3] Beispiele in E. M. v. Hornbostel: Musik der Makuschi, usw. (In Th. Koch-Grünberg: Vom Roroima zum Orinoko. 3. Stuttgart 1923).

[4] Erwin Felber: Die indische Musik d. vedischen u. d. klassischen Zeit. Wien 1912, (Sitzungsber. d. K. Akad. d. Wiss. in Wien. Phil.-hist. Kl. Bd. 170, Abh. 7).

[5] ZfM, Jg. 6 (1923/24), S. 289 ff.

[6] Gregorian. Formenlehre, Lpzg. 1921, S. 529 f.

von einem modalen Leiternsystem unberührt, daß er also gewiss nicht, wie Idelsohn zur Erwägung stellt, „auf einem Vierteltonsystem aufgebaut" war. Eine andere Frage ist es, ob er nicht im Lauf der Jahrhunderte sich dem Skalenwesen der umgebenden weltlichen Musik angenähert oder unter ihrem Einfluß eine tonale Festigkeit gewonnen hat, die der reinen Gesangsmusik an sich nicht zu eigen ist. Den Weisen der Aschkenazim, der mittel- und osteuropäischen Juden, erkennt Idelsohn einen Dur-Moll-Charakter zu. Hier hat sich also unter abendländischem Einfluß eine dem früheren Wesen der Melodien fremde Tonalität durchgesetzt. Aber diese Wandlung ist nicht rein tonal zu verstehen, sondern im Zusammenhang mit einer Erneuerung der melodischen Gestalt. Hat nun auch im Orient der Synagogengesang die tonalen Unterscheidungen oder mindestens das modale System der weltlichen Musik angenommen? und wenn es der Fall ist, wann kann sich ein solcher Vorgang vollzogen haben?

Die Erörterung dieser Fragen wäre nicht nur für die Geschichte des Synagogengesangs wichtig, sondern könnte es auch für die Entwicklungsgeschichte des christlichen Kirchengesangs sein. Auf diesen Zusammenhang sei zum Schluß noch hingewiesen. Nach Idelsohns Forschungen dürfen wir die Abhängigkeit des christlichen Kirchengesangs von dem der Synagoge als Tatsache betrachten. Andrerseits teilt sowohl der byzantinische wie der römische Kirchengesang seine Melodien nach 8 „Tönen" ein, unterliegt also einem modalen System. Aber die Lehre von den Kirchentönen hat sich erst im Laufe des ersten Jahrtausends entwickelt; die Phasen dieser Entwicklung sind noch nicht klargestellt. Die früheste Andeutung der byzantinischen Lehre von den Echoi pflegt man in der Musiklehre zu sehen, die der alexandrinische Alchimist Zosimos von Panopolis (Ende des 3. Jahrh.) in einem Traktat über die Chemie vergleichsweise heranzieht: seine Ausführungen werden in einem dem gleichen Ideenkreis angehörenden anonymen Traktat wiederholt und erweitert[1]. Diese Musiklehre unterscheidet 4 Grundkategorien, die, wie später die Kirchentöne, mit den griechischen Zahlennamen für 1—4 benannt waren; diesen 4 Kategorien haben sich, wie ausdrücklich gesagt wird, alle hymnischen, Heil-, Offenbarungs- und anderen Melodien heiliger Art unterzuordnen. Die unmittelbare Beziehung dieser Lehre auf Melodien der christlichen Liturgie ist zweifelhaft. Es könnten auch christliche Lieder im hellenistischen Stil gemeint sein, von denen uns im Hymnus von Oxyrhynchos ein Beispiel aus eben dieser Zeit (3. Jahrh.) überliefert ist. Hierfür spricht, daß im gleichen Zusammenhang von Aulos und Kithara, weiterhin auch von anderen Instrumenten die Rede ist; das Ganze versetzt uns in die Sphäre der von Instrumenten begleiteten Kunstmusik. Was die Terminologie betrifft, so erscheinen allerdings einige der hier gebrauchten Ausdrücke (Isos, Plagios, Phthora) in der byzantinischen Musiklehre wieder. (Das Wort Echos als Ordnungsbegriff ist von den Alchimisten nicht verwendet worden; es ist erst in einer Handschrift des 16.-17. Jahrh. für Stoichos in den anonymen Traktat eingesetzt worden). Nehmen wir nun an, daß das durch die Alchimisten überlieferte System — das übrigens mit seinen 4×6 „Reihen" (Stoichoi) noch nicht befriedigend gedeutet ist[2] — die byzantinische Musiklehre befruchtet hat, so steht trotzdem fest, daß für den christlichen Kirchengesang im Osten wie im Westen ein intervallmäßig definierbares Skalensystem erst viele Jahrhunderte später bezeugt ist. Im Westen stammt der erste Beleg für die 4 authentischen und 4 plagalen Töne aus der 2. Hälfte des 8. Jahrh. (Alkuin). Aber weder hier noch in der nächstjüngeren Quelle (Aurelianus Reomensis, 9. Jahrh.) sind Leitern angegeben: wie beim Sāmangesang finden wir statt gemessener Schritte nur gezählte Töne; mit der Lage von Ganz- und Halbtönen beschäftigen sich erst spätere Schriftsteller. Ähnlich steht es in Byzanz: auch für den Oktoëchos ist eine intervallmäßig definierbare Bedeutung nach der herrschenden Ansicht[3] noch im 8. Jahrh. nicht anzunehmen. Dieser Befund paßt, wie erwähnt, zu dem Charakter der lateinischen Neumen; und auch die frühbyzantinische lineare Notation war im 8. Jahrhundert wahrscheinlich intervallmäßig noch unbestimmt[4].

---

[1] Collection des anciens alchimistes grecs, publ. par M. Berthelot av. la collaboration de Ch. Em. Ruelle. 3 Bde. Paris 1888. Vgl. Bd. 1, S. 201 f.; Bd. 2, S. 219 f. u. S. 433 ff. (Text); Bd. 3, S. 211 f. u. S. 409 ff. (Übersetzung). Literatur: Höeg, Carsten: La théorie de la musique byzantine, 1922 (Revue des Etudes grecques, 35); Gastoué, A.: Über d. 8 „Töne", die authentischen u. die plagalen, 1930 (Kirchenmusikal. Jahrb. 25).

[2] Einen Versuch macht Antoine Auda in „Les Modes et les Tons de la musique", Bruxelles 1930, S. 151 ff.

[3] E. Wellesz, Byzantin. Musik, Breslau 1927, S. 46 f.

[4] Wellesz, a. a. O., S. 44; H. J. W. Tillyard, Byzantine Music and Hymnography, London 1923, S. 38.

Der christliche Kirchengesang hat sich also erst nach einer viele Jahrhunderte umfassenden Entwicklung in ein Skalensystem einordnen lassen. Die Abweichungen dieses Systems vom griechischen, besonders auch seine Einfachheit, sind durch die Eigenart der reinen Gesangsmusik bedingt; aber seine Grundlage ist griechisch. Auch das System der Kirchentöne hat also, wie jedes Tonsystem, seinen bestimmten geschichtlichen Standort; es ist ein Ergebnis der Verschmelzung antiker und liturgischer Musikauffassung zu einer bestimmten Zeit und in einer bestimmten Umgebung. Im Gegensatz dazu hat der Synagogengesang kein Skalensystem hervorgebracht; weder griechischer noch arabischer Einfluß hat die synagogale Melodieeinteilung nach „Weisen" verdrängen oder im Sinne rationaler Theorie umbilden können. In der Tat ist auch das Maqamenwesen, das melodische und tonale Kriterien in sich vereinigt, dem Synagogengesang nicht adäquat, nicht nur wegen seiner zu feinen (instrumentalen) Tonunterscheidungen, sondern auch, weil es eine viel stärker verzweigte Melodik voraussetzt. Daß das mehr musikalisch-künstlerische als liturgische Wirken des Chazzan unter weltlichem Einfluß die Praxis vieler Gemeinden zu einer tonalen Festigung geführt haben mag, steht hiermit nicht in Widerspruch. Man wird daher Idelsohns Versuch, Skalen der arabischen Kunstmusik auf den orientalischen Synagogengesang anzuwenden, hinnehmen können, solange man nichts anderes darin sieht als ein Mittel, beobachtete tonale Verhältnisse auf geläufige Formeln zu bringen. Dagegen können diese Formeln normative Geltung für den Synagogengesang nicht beanspruchen.

Robert Lachmann.

Jacobson, Anna. Nachklänge Richard Wagners im Roman. gr. 8°, 134 S. Heidelberg 1932, Carl Winter. 6 RM

Kandler, Georg. Die kulturelle Bedeutung der deutschen Militärmusik. 8°, 39 S. 2. Aufl. Berlin 1932, G. Kandler.

Kaun, Hugo. Aus meinem Leben. Erlebtes u. Erlauschtes. gr. 8°, 123 S. u. 1 Taf. Berlin-Zehlendorf-West 1932, Linos-Verlag. 2 RM.

Kinkeldey, Otto. Music and Music Printing in Incunabula. (Reprinted for private circulation from the *Papers* of the Bibliographical Society of America, Vol. XXVI, 1932.) 8°, S. 89—118.

Kniese, Julius. Der Kampf zweier Welten um das Bayreuther Erbe. Julius Knieses Tagebuchblätter aus dem Jahre 1883. Mit einer Einleitung von Prof. Dr. R. Freiherr v. Lichtenberg. Hrsg. von Julia Kniese. 8°, 135 S. Leipzig 1931, Theodor Weicher. 4 RM.

Es sind Bayreuther Briefe Julius Knieses, des hochverdienten Chormeisters der Festspiele, an seine Frau aus der Zeit vom 1. bis 29. Juli 1883, also aus dem ersten Festspieljahr nach Wagners Tod, da das Schicksal der Festspiele ähnlich wie heute vor einer Wende stand: Briefe, mit der ausgesprochenen Absicht geschrieben, für spätere Zeiten als Dokumente zu dienen. Und das sind sie tatsächlich: Dokumente von der Hand eines Mannes, der die Dinge, Ereignisse und Personen aus unmittelbarster Nähe beobachten konnte und auch scharf beobachtet hat. Die Hoffnungen und Enttäuschungen dieser bewegten Wochen, in denen noch nicht feststand, wer der Leitung der Festspiele sich bemächtigen werde, gipfelten in dem Versuch, den greisen Liszt als Patron und Hans v. Bülow als leitenden Dirigenten für Bayreuth zu gewinnen; die Rolle des diabolus spielt dabei Hermann Levi, der Münchner Hofkapellmeister und erste „Parsifal"-Dirigent, und mit Knieses teils unterirdischem, teils offenem Kampf gegen diesen jüdischen Schwarzalben ist der „Kampf um das Bayreuther Erbe" gemeint, der der Publikation ihren Titel gegeben hat. Ohne für Levi eine Lanze brechen zu wollen, der — obwohl von Bayreuth zeitweise wie ein Lakai behandelt — es leider nie über sich brachte, den Herrschaften die Stiefel endgültig ungeputzt vor die Tür zu stellen, und ohne an des wackern Kniese Glauben, der Sache Wagners allein im rechten Sinn zu dienen, rütteln zu wollen: das Gerichtsverfahren wird in diesen Briefen durchaus einseitig geführt. Der übelriechendste Klatsch spielt seine Rolle auch in diesem Fall; die öligsten Bayreuther Phrasen werden in der Einführung des Münchner Professors wieder aufgetischt. Man müßte unbedingt den Brief vom 27. Juli 1885 kennen, mit dem Levi auf Knieses Wunsch, ein erträgliches Verhältnis wiederherzustellen, erwidert hat; aber von dem Abdruck dieses Briefes wird „um seines ungehörigen Tones willen hier Abstand genommen", während Levi selbst in Knieses Briefen nichts erspart bleibt: hier wird von nichts Abstand genommen. Die Publikation dieses Büchleins erfolgt genau aus jenem Bayreuther Geist, der durch H. St. Chamberlain sanktioniert ist und der sich durchaus nicht völlig mit dem zeitlosen oder zeitlos gewordenen Geiste Wagners deckt. A. E.

Koninckx, W. Twee Kostbare Liederboeken. Een Inventaris van 394 Vlaamsche Volksliederen uit de XVIIIe en XIXe EEuw. 12°, 101 S. Ledeberg-Gent 1931, Erasmus.

Leimer, Karl, and Walter **Gieseking.** The Shortest Way to Pianistic Perfection. 8°, 75 S. Philadelphia 1932, T. Presser Co.

Loebenstein, Frieda. Das Klavier im Spiel der Kleinsten. (Praktische Musik im Kindergarten u. Hort. Heft 5.) gr. 8°, 12 S. Dresden 1932, Limpert.

Lott, Walter. Musik aus vier Jahrhunderten 1400—1800. Katalog aus Veröffentlichungen des Verlags Kistner & Siegel in Leipzig. 8°, 60 S. Leipzig 1932, Kistner & Siegel. —.20 RM

Marchesi, Blanche. The Singer's Catechism and Creed. With illus. and diags. 8°, XXVI, 168 S. London 1932, Dent. 8/6 sh.

Marotte, Paul. De l'application des droits d'auteur et d'artistes aux œuvres cinématographiques et cinéphoniques. 8°, 152 S. Paris 1930, Librairie du Recueil Sirey.

Massarani, Renzp. L'„Elisir d'amore" di G. Donizetti. 8°. Roma 1931, Formiggini. 5 L.

Mc Ewen, J. B. An Introduction to an Unpublished Edition of Beethoven's Sonatas. Music in text. gr. 8°, 64 S. London 1932, Oxford Univ. Press. 3/6 sh.

Meng, Chih. Remarks on Chinese Music and Musical Instruments. A Monograph. 8°, 14 S. New York 1932; China Institute in America.

Meyer, Kathi. Bedeutung und Wesen der Musik. Teil 1. Der Bedeutungswandel d. Musik. (Samml. musikwiss. Abhandlg. Bd. 5.) 4°, VI 266 S. Straßburg 1932, Heitz & Co. 10 RM.

Moeremans, L. Analyse des Sonates pour Piano de L. van Beethoven. 4°, 150 S. Gand 1931, Maison Cnudde.

Morris, R. O. Foundations of Practical Harmony and Counterpoint. In 2 parts. Re-issue. kl. 8°. Part. I. IV, 79 S., Part. II. IV, 86 S. London 1932, Macmillan. Je 4 sh.

Musik in Pommern. Mitteilungsblatt, hrsg. vom Verein zur Pflege pommerscher Musik. Schriftl. Hans Engel. Heft 1. gr. 8°, 47 S. m. 1 Abb. Greifswald 1932, Verein zur Pflege pommerscher Musik. 2 RM.

Nettl, Paul. Mozart und die königl. Kunst. Die Freimaurer-Grundlage der „Zauberflöte". kl. 8°, 168 S., mehr. Taf. Berlin 1932, Wunder. 3 RM

Palandt, Ernst. Organographia historica Cellensis. Ein Beitrag zur Celler Heimatkunde. Hrsg. mit Unterstützg. d. Herm. Roemer-Museums in Hildesheim. gr. 8°, 105 S., 7 Taf. u. 9 Textabb. Hildesheim 1932, Gerstenberg. 6 RM

Pastor, Kurt. Franz Pocci als Musiker. (Oberbayrisches Archiv f. vaterländ. Geschichte, Bd. 69.) gr. 8°, 126 S., mehr. Taf., 19 S. Musikbeil. München 1932, Histor. Verein von Oberbayern. 6 RM

Pusch, Karl Hugo. Karl Stiegler. Ein Gedenkblatt. 8°. 8 S. m. 1 Abb. Perchtoldsdorf (Niederösterreich) 1932, K. H. Pusch. —.50 RM

Rare Bows for Violin, Viola, Violoncello, by Makers of the Eighteenth and Nineteenth Centuries. Wurlitzer Collection. 4°, 48 S. New York 1931, The R. Wurlitzer Co.

Reuter, Florizel v. A Musician's Talks with Unseen Friends. 160 S. London 1931, Rider & Co.

Rüsch, Walther. Ferdinand Huber, der Komponist unsrer schönsten Schweizerlieder. Mit d. Faks. des Liedes „Lueged vo Berg und Tal", einem Bildnis u. zwei unbek. Kompositionen. 8°, 54 S. Schaan (Fürstent. Liechtenstein) 1932, Alpenland-Verl. 2.70 Fr.

Schenker, Heinrich. Das Meisterwerk in der Musik. Ein Jahrbuch. Band III. gr. 8°, 122 S. mit Tafeln. München 1930, Drei Masken-Verlag.

Im Gegensatz zu den bisher erschienenen Jahrbüchern widmet Schenker in diesem dritten seine Betrachtungen einem einzigen Werk der Literatur: der Eroica. Voran geht nur eine kürzere Studie, die in ihrem Titel allerdings auch schon einen Hinweis auf die folgenden Erläuterungen zu der Beethovenschen Symphonie enthält. „Rameau oder Beethoven? Erstarrung oder geistiges Leben in der Musik?" Sollen wir Beethoven weiter mit dem Ohr Rameaus, dem Vater der „Harmonielehre" hören oder sollen wir dem Lesen von Klang zu Klang, von „Akkord zu Akkord" ein Ende machen und wieder auf das geistige Leben in der Musik, auf den Zusammenhang bedacht sein? Das ist in kurzem der Grundgedanke dieses Aufsatzes, der trotz seiner aphoristischen Form von größter Bedeutung ist; wirft er doch zum ersten Mal die prinzipielle Frage auf, ob denn die Grundtatsachen,

auf denen die gangbare Musiktheorie aufgebaut ist, die Lehre Rameaus vom Grundbaß, hinreichend seien, die Meisterwerke in ihren Zusammenhängen zu deuten. Da zeigt nun Schenker, daß diese Theorie die sich auf die Erklärung der „Akkorde" — also der Vertikalen — beschränkt, indem sie bei jedem Übereinander, unbeschadet seiner Herkunft, halt macht und es auf eine „Grundstellung" zurückführt, am Zusammenhang, der sich in der Entfaltung der einzelnen Klänge — also der Horizontalen — abspielt, vorbeigehen muß. Die Bewegung, durch die Belastung mit den fortwährend in die Tiefe ziehenden Grundklängen gehemmt, muß schließlich erstarren. Der Theorie geht es da ähnlich wie jener frühen Praxis in der Musikentwicklung, da auch jeder Ton der Oberstimme mit einem Dreiklang belastet war und so die horizontale Entfaltung behindert wurde, bis endlich ein Wandel durch die Monodie kam.

Den Fehler Rameaus und seiner Nachfolger, jeden Klang — auf die Grundstellung zurückgeführt — als Funktionsvertreter zu deuten, also keine genügende Auslese unter den Stufen zu treffen, hat Schenker bereits in der Vorrede zu seinem Kontrapunkt (Band 1, S. XXIX ff.) aufgezeigt. (Durch die „Auslese" der Stufen, der Baßtöne, ist auch Schenkers erstes Werk, die Harmonielehre, so verdienstvoll — von hier führte die Entwicklung über die „Auslese" in der Oberstimme, die „Urlinie", zur Erkenntnis vom „Ursatz"). Für Schenker sind die Stufen Urtatsachen — die naturgeborenen Grundtöne; über denen als erste horizontale Klangauskomponierung die Urlinie verläuft — beide zusammen den „Ursatz" ergebend. Dieser Ursatz wirkt durch alle Schichten der „Prolongationen" bis in die Verästelungen des Vordergrundes. Er ist es, der den Zusammenhang herstellt und verbürgt. „Ein Inhalt, im Vordergrund fortlaufend vor uns ausgebreitet, geht in wirklichen Zusammenhang erst ein, wenn er aus einem schon in der Tiefe eines Hintergrundes hellseherisch vorausempfundenen Zusammenhang kommt". (S. 20). Und des weitern: „Ich zeige den Urzustand der Horizontale: die „Urlinie" als die erste Auskomponierung des Grundklanges in einem der drei möglichen Räume desselben, also von der Terz, Quint oder Oktave nach dem Gesetz des Durchganges in Sekundschritten abwärts bis zum Grundton fallend, kontrapunktiert von der Brechung I.—V.—I. des Basses: damit ist der „Ursatz" gegeben." Wer aber an dem Naturgegebenen des Ursatzes vorbeigeht und in ihm wieder nur eine „Konstruktion" sieht, wie z. B. Walter Riezler in seinem Aufsatz „Die Urlinie" („Die Musik" April 1930) es tut, der hat gerade das Wesentlichste verkannt; und so läßt auch Riezler den Ursatz wieder zu der „primitivsten wie nach den Regeln der Harmonielehre rein stufenmäßig erfolgten Verbindung zwischen den Grundakkorden" erstarren.

Schenker beruft sich (gleich im Motto zum Aufsatz) in seiner Stellungnahme gegen Rameau auf das Zeugnis Ph. Em. Bachs in einer Briefstelle an Kirnberger: „Daß meine und meines sel. Vaters Grundsätze antirameauisch sind, können sie laut sagen". Es ist sicher eine verwunderliche Tatsache, daß ein solches Wort von dieser Seite spätere Theoretiker nicht mißtrauisch gemacht hat und daß es als eine rein „historische" Angelegenheit hingenommen wurde. (Freilich, weniger verwunderlich wird diese Tatsache, wenn man bedenkt, wie auch das praktische Werk Ph. Em. Bachs lange Zeit mißachtet worden ist und erst der Hinweis Schenkers zu einer gerechteren Würdigung geführt hat).

Noch sei erwähnt, daß Schenker auch auf den praktischen Schaden der „Harmonielehre" weist, auf den Einfluß, den die Theorie schließlich auch auf die Praxis genommen hat. Das mechanische Lesen leerer Klänge hat in der Folge zum Schreiben unauskomponierter Klanghülsen geführt, sowie die mechanisierte Deutung der „Akkorde" aus dem Terzenaufbau zur willkürlichen Erweiterung durch Hinzufügen weiterer Terzen gelangen mußte, um es dann schließlich auch mit neuen „Ordnungsprincipien" z. B. nach Quarten zu versuchen. So erstarrte auch die Musik zu einem Übereinander, aus dem man sich dann zu erklügelten, naturfremden Systemen flüchtete oder — zum „linearen Kontrapunkt", also zu jener Freiheit, die die Meister nicht meinten. Einen Ausgleich zu schaffen zwischen der Vertikalen und der Horizontalen — diese Forderung stellt sich Schenker erfüllt dar im Ursatz. In ihm und seinen Auswirkungen in den Prolongationen erscheint das schwierigste Problem in der Musik gelöst: der von der Natur vertikal gegebene Klang wird, dem Verlauf der Musik in der Zeit entsprechend, fruchtbar gemacht durch horizontale Auskomponierung — durch seine Projektion in die Zeit.

Praktisch und lebendig gemacht wird all dies nun an dem einen großen Beispiel der Eroica. Hier wird man kaum mehr das Wort „Analyse" gebrauchen können (auch Schenker wendet sich gegen diese Bezeichnung, vor allem wegen des Mißbrauchs, der damit getrieben wird. S. 101). Es ist eine Darstellung des Inhalts, die freilich an den Leser die höchsten Anforderungen stellt. Das „Bild" in dem beigegebenen Heft ermöglicht ein Ver-

folgen des Zusammenhanges bis in die letzte Schicht des Vordergrunds hinein. Es dürfte auch am besten sein, zunächst dieses Heft an Hand der Partitur durchzugehen, zu den einzelnen Etappen sodann die Figuren der Tafeln zu Hilfe zu nehmen und ihre Lage innerhalb des Ursatzes zu fixieren; erst wenn man sich mit diesen Notenbildern vertraut gemacht hat, ist die Durchnahme des eigentlichen Textes zu empfehlen, da sonst das ständig notwendige Hin- und Her von Text zu Notenbild verwirrend und ermüdend wirken muß. Auf Einzelheiten kann hier natürlich nur im geringsten Maß hingewiesen werden. Erwähnt sei jedoch, weil es die Beeinflussung des Vordergrundes vom Hintergrund sehr deutlich zeigt z. B. die Nebennotenbewegung und der Quintfall in der Modulation zum II. Gedanken und in diesem selbst, ferner die Dehnung bei der Hemiolenbildung (bei den Sforzato-Schlägen) am Ende des ersten Teiles. Wie klärt sich das Bild der ausgedehnten Durchführung an Hand des Ursatzes, der erweist, daß die Durchführung die Auskomponierung der Sept *as* 2—*b* 1 innerhalb der V. Stufe darstellt. Überhaupt tragen die wenigen allgemeinen Sätze anläßlich der Durchführung (S. 43 ff.) mehr zur Erkenntnis vom Wesen dieses Formteiles (als Rückleitung innerhalb V—I mit Hilfe der durchgehenden Sept) bei als ganze Kompendien der „Formenlehre". Ebenso fügt sich das Fugato im II. Satz in den aufsteigenden Quintzug der Rückleitung zur Wiederholung. Die Nebennote *as* 2 am Ende der Rückleitung wirkt sich nun im Vordergrund in der Begleitungsdeminution aus. (Sie selbst ist wiederum eine Erwiderung der Nebennote *a* im Maggiore!) und weiter noch in der Koda am Schluß in der Oboe. Die Vordergrundsverknüpfung bei der Wiederkehr der I. Stufe im Maggiore ist in der Stimmführung des Hintergrundes verankert (s. das „Bild" bei T. 90). Endlich sei noch nachdrücklich auf Figur 44 hingewiesen, die im Finale den zweimaligen Anstieg des Basses über den *g* moll Klang als (III.) Stufe verdeutlicht und so einen Parallelismus auch in diesem Satz aufzeigt. (S. auch die Nebenn. *as* in der Fig.) Den Erläuterungen schließen sich Mitteilungen über eine revidierte Abschrift an (die Handschrift der Partitur ist unauffindbar) sowie eine Aufzählung aller Abweichungen in derselben, die viel neues und wertvolles Material in Bezug auf dynamische Bezeichnungen, Bogenführung usw. zu Tage fördert. Ein zweiter Anhang ist dem „Vortrag" gewidmet, in dem die in den Erläuterungen gewonnene Erkenntnis ihre praktische Nutzanwendung erfährt. „Es gibt keinen Vortrag allgemeiner Natur, der auf alle Stücke gleich anwendbar wäre. Vielmehr erfordert jeder musikalische Inhalt einen besonderen Vortrag in allem, was dazu gehört: Bewegung der Arme, Gang der Finger, Bogenführung, Strichart usw. Ein Vortrag, der den gegebenen Inhalt nicht berücksichtigt, wirkt, auch wenn er an sich auf das feinste ausgeführt ist, dennoch unbehaglich und langweilig" — heißt es in den vermischten Aphorismen am Ende des Bandes (S. 116). Wichtig und grundlegend in Bezug auf die Metronomvorschreibungen Beethovens ist das eingangs zum Vortrag des ersten Satzes Gesagte: „Beethovens metronomische Bezeichnung drückt das Maß aller Bewegung des Inhaltes einschließlich der hier und dort gebotenen Freiheiten auf das genaueste aus. Ein fließendes Zeitmaß ist es, das in die Weite der musikalischen Zusammenhänge wie in eine Ferne lockt. Voraussetzung solchen Zeitmaßes ist freilich aber eine entsprechende Tongebung: nur die leichte, luftige und schlanke fließt, eine dicke schwülstige macht verweilen". Dasselbe gilt übertragen auch für die durch die Bezeichnung geforderte Bewegung des zweiten Satzes. Der nun folgende kurze Abschnitt zur „Literatur" enthält nur Erwähnungen Nottebohms (des von ihm herausgegebenen Skizzenbuches mit den Skizzen zur Eroica) und sehr warme Worte zu einem Aufsatz Halms, der nach dessen vor kurzem erfolgtem Tode erschienen ist. Man vergleiche dazu (der Aufsatz bezieht sich auf die „*e* moll-Episode" in der Durchführung) die Erläuterungen Schenkers zu den betreffenden Takten! (S. 50 und die dazu gehörige Fig. 24 auf den Tafeln).

Den Abschluß bilden eine Reihe Aphorismen — „Gedanken über die Kunst und ihre Zusammenhänge im Allgemeinen" —, die eine Fülle von Anregungen enthalten.

„Die Sprache hatte zuerst Nutzwert, erst später ist sie — freilich aber im Munde von Vätern, nicht Müttern — darüber hinaus auch zur Kunst geworden, die Eigenleben führt: seither gibt es zweierlei Sprachen. — Ähnlich hatte die Musik am Anfang nur Nutzwert in Lied und Tanz, bis sich Musik von ihr auch als Kunst löste und mit Eigenleben daneben stellte: seither gibt es zweierlei Musik."

„Von Zusammenhang spricht gern auch die Menge, versteht diesen Begriff aber nur flächig, indem sie eine mehr oder minder groß aufgestapelte Summe von Begriffen, Worten, Gegenständen, Merkmalen so obenhin mit den Fingern abtastet: den wahren in der Tiefe der Dinge sich auswirkenden Zusammenhang meidet sie aber, da er solcher Fingerfertigkeit spottet, vielmehr wirklichen Tiefengeist erfordert."

Oswald Jonas.

Neuausgaben alter Musikwerke

Haydn, Franz Joseph. Te Deum. For Chorus and Orchestra. With Latin and English Texts. Edited, with English adaptation and organ arrangement, by Ivor Atkins. 8°, 32 S. London 1932, Oxford University Press. 1/5 sh.

Kozeluch, Leopold Anton. Une Simphonie à deux Violons, deux Hautbois, 2 Cors, Alto et Basse. Faks.-Repr. Stimmen inkl. Dupl. St. Zwenkau 1932, W. Höckner. 12 RM

Mondonville, Jean Joseph op. 3. Pieces de clavesin en Sonates. Avec accomp. de Violon, dédiées à Monseigneur Le Duc de Boufflers. Faks-Druck. Zwenkau 1932, W. Höckner. 9.50 RM

Monte, Philipp. Collectio decem carminum gallicorum alias Chansons françaises 4—5 voc. quae ex variis editis anthologiis polyphonicis hausit et contulit Georgius van Doorslaer. 8°, 21 S. Vorrede und 79 S. Noten. Düsseldorf 1932, Schwann. Subskr.-Preis 8 RM

Mozart, W. A. Die Mailänder Quartette, f. 2 Viol., Vla., Vcllo. [K. Anh. IV. Nr. 210—213]. Zum erstenmal hrsg. m. Fingersatz u. Vortragszeichen vers. v. H. Wollheim. Ausgabe in Stimmen. Nr. 1. *A* dur, Nr. 2. *B* dur, Nr. 3 *C* dur, Nr. 4 *Es* dur. Mainz 1932, Schott. Je 2 RM

An **Old St. Andrew's Music Book.** Published in facsimile. Introd. by J. H. Baxter. 8°. London 1932, Oxford Univ. Press. 17/6 sh.

Polyphonia Sacra. A Continental Miscellany of the Fifteenth Century. Edited by Ch. van den Borren. [Latin Compositions of the Bodleian Ms. Canonici Misc. 213.] 2°, LVI u. 294 S. Nashdom Abbey Burnham. Bucks 1932, The Plainsong and Mediæval Music Society. £ 3/3.

Prés, Josquin de. Vier Motetten zu 4—6 Stimmen, f. Sing-St. u. Instr. Hrsg. v. Fr. Blume. 1. Ecce tu pulchra es (Siehe wie schön bist du). 2. Ave Christe, immolate (Sei gegrüßet, Jesu). 3. Veni, sancte spiritus (Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist). 4. Praeter rerum seriem (Den allr Weltkreis nie beschloß). Wolfenbüttel 1932, Kallmeyer. Partitur. 30 S. 3.25 RM

Purcell, Henry. Fünf geistliche Chöre zu 4—6 Stimmen. Hrsg. von Friedrich Blume. (Das Chorwerk. Hrsg. von Friedrich Blume, Heft 17). gr. 8°, 28 S. Wolfenbüttel 1932, Georg Kallmeyer.

Schwindl, F. Op. 1. Six simphonies à deux Violons, Taille et Basse, 2 Hautbois et deux Cornes de chasse ad lib. Nr. 6, *F* dur. Faks.-Repr. Stimmen inkl. Dupl. St. Zwenkau 1932, W. Höckner. 12 RM

Tagliapietra, G. Antologia di musica antica e moderna per pfte. Bd. XVI. VIII, 182 S. Mailand 1932, Ricordi. 18 L.

Vesque v. Püttlingen, Johann. 45 Lieder für Ges. mit Pfte. Ausg. u. hrsg. von Helmut Schultz. Bd. I. 23 Lieder nach H. Heine. 77 S. Bd. II. 22 Lieder nach verschiedenen Dichtern. 79 S. Wien 1932, Univ.-Edition. je 4 RM

Vierdanck, Johann. Weihnachtskonzert „Ich verkündige Euch große Freude" für zwei Singstimmen (Soprane oder Tenöre), zwei Violinen und Generalbaß (Cemb. Orgel). Hrsg. von H. Engel. Kassel 1932, Bärenreiter-Verlag. Part. 2 RM

Ziani, Marc' Antonio. Missa in *F* für gem. Chor. Hrsg. von K. Rasch u. H. Boehm. Augsburg 1932, Böhm & Sohn. Part. 4 RM, Stimmen je —.60 RM

Mitteilungen

– Am 24. Oktober ist in Leipzig Dr. Johannes Wolgast von langem und schwerem Leiden im 42. Jahre seines Lebens durch den Tod erlöst worden. Die deutsche Musikwissenschaft hat in ihm einen ihrer treuesten und opferwilligsten Mitarbeiter verloren. Im nächsten Heft sollen Leben und Verdienste des Heimgegangenen eingehend gewürdigt werden.

– Bei der Philosophischen Fakultät der Universität Leipzig hat sich der Assistent am dortigen Musikwissenschaftlichen Institut und Instrumentenmuseum Dr. phil. Helmut

Schultz aus Frankfurt a. M. als Privatdozent für Musikwissenschaft habilitiert. Als Habilitationsschrift lieferte er die stilkundliche Untersuchung „Das Madrigal als Formideal (mit Belegen aus dem Schaffen des Andrea Gabrieli)"; im Kolloquium behandelte er das Thema „Der Symbolwert der Notenschrift", die am 14. Juni 1932 abgehaltene Probevorlesung hatte zum Gegenstand „Das Orchester als Ausleseprinzip".

– Dr. E. W. Schallenberg hat seine Tätigkeit als Privatdozent an der Universität Leiden mit einer Vorlesung über „Schweitzer und Bach" begonnen.

– Jenö von Takacs wurde von der Universität der Philippinen nach Manila berufen. Er soll eine ethnologische Expedition zu den Negritos und Igoroten unternehmen, da es bis jetzt keine einwandfreien Anhaltspunkte über die Musik der philippinischen Pygmoiden gibt.

– Das Musikhistorische Seminar der Universität Berlin hat im S.-S. 1932 im Dienst der Seminararbeit drei Veranstaltungen durchgeführt: einen Vortrag mit Demonstrationen „Probleme des Singens im Mittelalter"; „Romantische Kammermusik" (Spohr, Septett op. 143, Schubert, Introduktion und Variationen op. 160, Weber, Trio op. 63); Lieder nach Dichtungen Goethes (Zelter, Beethoven, Schubert, Schumann, H. Wolf). Ein offener Abend des Collegium musicum vocale, unter Leitung von Dr. Friedrich Blume, wurde zur Feierstunde im Zeichen von Heinrich Schütz (drei Motetten, der 116. Psalm [1619], die deutsche Totenmesse [1636], das lateinische Magnificat). Eine Abendmusik des Akademischen Collegium musicum brachte unter Leitung von Prof. Dr. Arnold Schering Schuberts Ouvertüre *D* dur (1817) und *B* dur-Sinfonie, unter der von Dr. H. Osthoff Mozarts Serenata notturna *D* dur, außerdem die Uraufführung eines Kammerkonzerts für Violine und Streicher op. 9 von Paul Coenen, Mitglied des musikhistorischen Seminars. Kurt Rasch.

Kataloge

Bollettino bibliografico musicale, Milano. Letteratura musicale. Biografie — bibliografie — storia — danza — teatro. Catalogo N. 10. Settembre 1932. 412 Nummern.

Leo Liepmannssohn Antiquariat, Berlin. Versteigerungskatalog 63. Autographen von Musikern, Schriftstellern, Gelehrten, bildenden Künstlern, Schauspielern, historischen Persönlichkeiten u. Naturforschern, 9. Dez. 1932. I. Musiker-Autographen. Nrn. 1—208. Mit kostbaren Stücken vertreten Bach, Beethoven (Skizzen u. Briefe an F. Ries), Brahms, Mendelssohn, Mozart, Schubert, Schumann, Wagner, Weber.

Dr. **Ignaz Schwarz,** Wien I. XVIII. Versteigerung. Sammlung eines Wiener Kunstfreundes. 3.—5. Nov. 1932. Ölgemälde — Aquarelle — Graphik. 955 Nrn. Nrn. 903—941: Theater und Musik.

November	Inhalt	1932

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, Berlin-Schöneberg, Nymphenburgerstr. 10
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft
Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft
Drittes Heft 15. Jahrgang Dezember 1932
Erscheint monatlich
Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos

Carl Friedrich Zelters Beziehungen zu Breitkopf & Härtel

Von
Johann-Wolfgang Schottländer, Berlin

Als Carl Friedrich Zelter am 4. August 1800 nach seines Lehrers C. Fr. Chr. Faschs Tode die Leitung der Singakademie übernahm, rückte der musikbegeisterte Baumeister mit einem Schlage in die Reihe berühmter Dilettanten[1]. Seine Lieder und Singstücke waren bereits weit über die Grenzen seiner Vaterstadt Berlin hinaus bekannt und geschätzt, jedoch war der Komponist bislang im wesentlichen[2] auf das freundliche oder freundschaftliche Interesse der in der preußischen Residenz ansässigen Verleger[3] angewiesen. In dem ersten Dezennium des neuen Jahrhunderts ließ er es nicht an Versuchen fehlen, mit den beiden angesehensten Verlagshäusern in Leipzig, mit Breitkopf & Härtel, sowie dem Bureau de musique von Kühnel, das später C. F. Peters übernahm, geschäftliche Beziehungen anzuknüpfen. Der letztere Verlag veröffentlichte, von wenigen Kleinigkeiten abgesehen[4], nur Zelters

[1] In einer Besprechung der ersten Kompositionsversuche Zelters durch Reichardt (Musikalisches Kunstmagazin II. Bd., 1791) heißt es: „Weder am sichern Gange noch an der Korrektheit der Ausführungen sollte man erkennen, daß Herr Zelter Dilettante der Kunst ist“. Noch im Jahre 1805, ein Jahr vor seiner Ernennung zum Assessor an der Akademie der Künste, wird er zu den Dilettanten gezählt (Musikalisches Taschenbuch auf das Jahr 1805, hrsg. von Friedr. Theod. Mann, Penig, bei Fr. Dienemann & Co., S. 123f.): „Ihr jetziger Vorsteher Zelter steht unstreitig an der Spitze unserer Dilettanten ...“

[2] Allein Zelters erste gedruckte Liedersammlung „12 Lieder am Clavier zu singen“ (mit neun Texten nach Goethe, darunter den Harfner- und Mignonliedern) war 1796 in dem „Berlin und Leipzig“ firmierenden Verlag von Carl August Nicolai, dem zweiten Sohn Friedrich Nicolais (s. S. 100), erschienen.

[3] Über Zelters Beziehungen zu seinen Verlegern erschien eine auch bibliographisch wertvolle Abhandlung mit dem Titel „Zelter und seine Verleger. Eine biographisch-bibliographische Studie“ von Ilse Goslich. Jahrbuch der Sammlung Kippenberg, Bd. 8 (1929/30), S. 67ff.

[4] Die Sammlung „Philomele“ (um 1811) enthält zwei Männerchorlieder von Zelter. Kühnel hatte bereits in einem Briefe an Zelter vom 14. September 1808 (Original, bisher ungedruckt, im Goethe- u. Schiller-Archiv zu Weimar) die Absicht geäußert, Chöre

dramatische Ballade „Johanna Sebus" für drei Solostimmen und Chor mit Klavierbegleitung, eines der wenigen zweifellos bedeutenden und bis auf unsere Tage wirkungsvollen Chorwerke des Goethefreundes.

Den Bemühungen Zelters, Breitkopf & Härtel zur Herausgabe einer Liedersammlung zu bewegen, war kein Erfolg beschieden; indes hatte sich Zelter nicht allein mit seinen gefälligen Liedkompositionen, sondern auch als Schriftsteller und Rezensent, der herrschenden kritisierend-ästhetisierenden Richtung folgend, bereits einen Namen gemacht[1]. Im Oktober des Jahres 1798 hatte Gottfried Christoph Härtel (27. I. 1763—25. VII. 1827) mit der Herausgabe der von ihm begründeten „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" begonnen und mit der Redaktion einen geistvollen, musikverständigen jungen Literaten betraut: Johann Friedrich Rochlitz, dessen umsichtiger Leitung das Blatt bald einen ausgezeichneten Ruf und weiteste Verbreitung zu verdanken hatte[2]. Zu den fünf Männern, die gleich anfangs sich zur Mitarbeit verpflichteten, gehörte auch Zelter[3], dessen Bekanntschaft Rochlitz in Berlin gemacht hatte. Die Singabende im Hause des Buchhändlers Friedrich Nicolai, des bekannten Freigeistes und Verfassers der „Freuden des jungen Werther", sahen die musikalischen Freunde der Familie versammelt, darunter auch Zelter, den strebsamen, musikbegeisterten Baumeister, der einst an dem Hause des Gastgebers einen Umbau vorgenommen hatte[4], und Rochlitz, den Verfasser der „Blicke in das Gebiet der Künste und der praktischen Philosophie", den eine tiefe Neigung zu der mit einer herrlichen Sopranstimme begabten jüngsten Tochter Nicolais, Charlotte, erfaßt hatte; die Verbindung scheiterte jedoch an dem eigensinnigen Widerstand ihres Vaters[5].

Rochlitz widmete sich in den folgenden Jahren mit Eifer seiner Tätigkeit als Redakteur der neubegründeten Zeitung, die er bis zum Jahre 1818 leitete; als Mit-

---

für gemischte und auch für gleiche Stimmen herauszugeben und hatte also schon vor der Begründung der Zelterschen Liedertafel Lieder für Männerstimmen von Zelter gefordert: „Der gesellige Gesang scheint beliebt zu werden, nur muß man ihm zu Hilfe kommen. Ich denke daher eine Auswahl vierstimmiger Gesänge, teils *à 2 Sopr. Ten. e Basso*, teils *à 2 Ten. e 2 B.* von mehrern Autoren herauszugeben".

[1] Von Zelters vor 1800 erschienenen Abhandlungen sind erwähnenswert: „Über die Aufführung der Gluckschen Oper Alceste auf dem Königlichen Opernttheater zu Berlin von 1796. (Aus dem Briefe eines Künstlers)". In Reichardts Journal „Deutschland", Bd. II, S. 267ff., Berlin 1796 bei Unger. — „Ausstellung einer Scene aus dem musikalischen Drama Romeo und Julia von Georg Benda. Herrn Professor Engel gewidmet". In Reichardts „Lyceum der schönen Künste", Bd. I, 1, S. 138ff. Berlin 1797 bei Unger.

[2] Auf die Bedeutung Beethovens schon beizeiten hingewiesen zu haben, ist Rochlitz' besonderes Verdienst.

[3] Vgl. den Nekrolog von Rochlitz w. u. S. 111.

[4] Jugenderinnerungen von Gustav Parthey, hrsg. von Ernst Friedel, Berlin 1907 bei E. Frensdorff. Bd. I, S. 33f. Die dort erwähnte hölzerne Galerie steht noch heute als einziges erhaltenes Zeichen der Bautätigkeit Zelters.

[5] Parthey a. a. O., S. 11. „Das Verhältnis zu ihrem Vater wurde in den letzten Jahren getrübt. Der Schriftsteller Rochlitz in Leipzig hatte ihr eine aufrichtige Neigung zugewendet, die von ihr auf das wärmste erwidert ward. Er bewarb sich bei dem Vater um ihre Hand, gab aber dabei mit allzugroßem Selbstgefühle zu verstehen, daß er hoffe, durch seine belletristischen Arbeiten der Buchhandlung einen neuen, höheren Aufschwung zu geben. Das verdroß den alten Herrn ganz gewaltig, und er wollte nichts von einer Verbindung hören, in der doch seine Tochter ihr Lebensglück zu finden dachte. Sie verzehrte sich in langsamem Grame und starb drei Jahre vor ihrem Vater, am 2. Juli 1808".

arbeiter gehörte er ihr noch weitere siebzehn Jahre an. Immer wieder forderte er Beiträge von seinem vielbeschäftigten Freunde und Kollegen Zelter, der zwischen Handwerk und Kunst, Pflicht und Neigung hin- und hergerissen, oft nicht Zeit und innere Ruhe fand, den Wünschen Rochlitz' gerecht zu werden und sein Wort einzulösen. Neben den persönlichen Beziehungen und dem gemeinsamen Dienst an der Muse verband beide Männer innerlich die Freundschaft mit dem großen Dichter, der in Zelter den schlichten, aufrichtigen und unbestechlichen, in seinem Urteil mitunter einseitigen Berater in musikalischen Dingen gefunden, während der weite Horizont des durchgebildeten feingeistigen Leipzigers es Goethe verstattete, auch die subtilsten Probleme der „fremden Kunst", an der er „wohl Anteil, aber kein Urteil" sich erlaube — wie der Dichter einmal an Rochlitz schreibt — mit diesem zu erörtern.

So ist es nur der Schriftsteller Zelter, der als Mitarbeiter an der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" mit ihrem Verlage Breitkopf & Härtel in Verbindung steht; keine seiner Kompositionen, die oft von der AMZ rühmend erwähnt wurden, ist hier erschienen. Dieser bemerkenswerte Umstand wird nicht, wie Rochlitz es versucht[1], mit Zelters „Druckscheu" zu erklären, sondern wahrscheinlicher als argumentum ex silentio für die Beurteilung des Komponisten im Verlagshause zu werten sein; gewiß hat auch die politische und wirtschaftliche Unsicherheit jener Jahre den Verlag zu einer allgemeinen Zurückhaltung in der Produktion, besonders der Werke zeitgenössischer Tonsetzer, bewogen.

Ein Zufall hat es gefügt, daß nur die Briefe von Zelter, die teils an Härtel oder an die Redaktion der AMZ, teils an Friedrich Rochlitz gerichtet sind, vorliegen[2]; die Antworten sind uns nicht erhalten. Die 100. Wiederkehr des Todestags ihres Verfassers mag die erstmalige Veröffentlichung[3] rechtfertigen, nicht zuletzt aus dem Grunde, weil sich allein mit Hilfe eben dieser Briefe die Autorschaft der — auf seinen Wunsch — stets anonym erschienenen Beiträge Zelters mit Sicherheit erweisen läßt.

1. Zelter an G. Chr. Härtel

Unter den mehrern Kleinigkeiten, die hier in Berlin von meiner Komposition gedruckt und ziemlich vergriffen sind, ist eine Sammlung Lieder wohl aufgenommen worden, die der verstorbene Buchhändler Nicolai in Verlag gehabt hat.

Ich nehme mir die Freiheit, bei Ew. Wohlgebornen anzufragen, ob dieselben gesonnen wären, eine Sammlung von 24 Liedern in Verlag zu nehmen und solche allenfalls noch zur Ostermesse erscheinen zu lassen? Der Preis, wofür ich solche vorlassen will, ist zwölf Friedrichs*d'or* und 24 Exemplare postfrei nach Berlin.

Da ich über mein eigenes Machwerk nicht reden und urteilen kann, so sende ich drei Proben dieser Lieder, woraus dieselben als Selbstkenner urteilen mögen. Ich gestehe, daß diese drei Stücke zu meinen besten Arbeiten

---

[1] Vgl. den Nekrolog w. u. S. 111.

[2] Die Handschriften (Originale und Konzepte) werden im Goethe- und Schiller-Archiv (GSA) in Weimar und im Archiv des Verlages Breitkopf & Härtel (BHA) bewahrt; dem freundlichen Entgegenkommen beider Archive verdanke ich die Erlaubnis zur Veröffentlichung der Briefe.

[3] Ein Brief wurde bereits in dem erwähnten Aufsatz „Zelter und seine Verleger" (s. o.) publiziert.

dieser Art gehören; ich darf aber auch sagen, daß ich noch bes⟨sere und keine derselbe⟩n ohne Fleiß und Liebe gemacht ⟨habe⟩.

Bedingungen habe ich außerdem keine zu machen, als daß die Lieder korrekt, sauber und genau so abgedruckt würden, wie ich das Mscpt. sende und wie man es von Ihrer *Offizin* gewohnt ist. Format, Papier, Schlüssel und dergleichen möchten Sie sich nach Belieben erwählen, weil Sie Ihr Publikum kennen werden.

Nach dem Format und Druck der Mozartschen Lieder, welche bei Ihnen gedruckt sind, zu rechnen, könnte der Band zwischen 70 und 80 Seiten stark werden, doch kann ich darüber nichts Gewisses bestimmen.

Sollten Ihnen diese Bedingungen nicht genehm sein, so bitte ich, mir die drei Probstücke auf meine Kosten zurück zu senden, der ich die Ehre habe zu verharren

Ew. Wohlgeborenen
⟨ergebenster
Zelter.⟩

Berlin, den 13. Februar 1800.

Original (2 S. 8°) in Leipzig, BHA, das Konzept (Briefkonzeptbuch S. 1) in Weimar, GSA. Die Unterschrift des Originals ist mit Textverlust abgeschnitten; der Text ist nach dem Konzept ergänzt. Die zahlreichen Varianten des letzteren lasse ich unerwähnt.

eine Sammlung Lieder: „12 Lieder am Clavier zu singen", Berlin und Leipzig bei Carl August Nicolai. S. o. S. 97.

der verstorbene Buchhändler Nicolai: der zweite Sohn Friedrich Nicolais. In seinem Verlage erschienen die Jugendwerke Tiecks. Über seine freundschaftlichen Beziehungen zu Zelter s. Ilse Goslich a. a. O. S. 68. C. A. N. starb im Jahre 1799 im Alter von 30 Jahren; der Verlag ging in andere Hände über, vgl. Arthur Georgi, Die Entwicklung des Berliner Buchhandels bis 1825. Berlin 1926 bei Parey, S. 130f.

eine Sammlung von 24 Liedern: sie kam nicht zustande; 12 der eingesandten Lieder veröffentlichte Zelter 1801 auf eigene Kosten, wieder unter dem Titel „12 Lieder am Clavier zu singen". Den Druck besorgte Georg Friedrich Starcke in Berlin, die Kommission übernahm der Kaufmann und Bankier David Veit. Die Sammlung enthält von Goethe: An Mignon („Über Tal und Fluß getragen"), ferner: Der Junggesell und der Mühlbach; von Schiller: Theklas Lied, Die Erwartung, Der Handschuh.

drei Proben dieser Lieder: Briefkonzept: „Zur Probe sind geschickt: 1. Rundgesang auf dem Wasser von Voß. 2. Selmar und Dora von Klopstock. 3. Die gesamte Trinklehre von Baggesen". — Die eingesandten Proben — das erste und dritte Chorlieder, das zweite ein Versuch in der großen Liedform — gehören zu den ganz bedeutungslosen Werken Zelters.

2. Zelter an die Redaktion der AMZ

Ewr. Wohlgeboren

geehrte Zuschrift vom 15. d. habe ich richtig erhalten. Ich muß allerdings gestehen, daß ich nicht ohne Schamröte an meine Schuld gegen Sie denken kann. Sie haben mich zum öftern zur Teilnahme an Ihrer Mus. Z. eingeladen und ich habe Ihnen nicht geantwortet. Wenn dieses mein Benehmen den Schein weniger Achtung gegen verdiente Männer haben kann, so muß ich dagegen aufrichtig versichern, daß die Ursache meines Schweigens hauptsächlich die gewesen ist, daß ich Ihr Gesuch nicht ablehnen oder absagen wollte, und doch auch wichtiger Ursachen wegen nicht zusagen konnte;

denn eins von beiden hätte doch geschehen müssen, da ich in keiner Weise von Ihnen verlangen kann, sich meinen *loisirs*, die mir meine Geschäfte übriglassen, zu unterziehn. — So habe ich immer auf bessere Zeiten und mehrere Muße gehofft, und so hat sich die Sache verschleppt.

Ich bin so frei gewesen, ohne weiteres eine Anzeige über den Tod meines seligen Freundes Fasch unterm 5. August bei Ihnen zur Publikation einzusenden, indem ich glaubte, daß sich Todesfälle von der Art für die mus. Z. eignen; und da ich sobald als möglich ein sechzehnstimmiges *Kyrie* des Herrn *Fasch* stechen lassen und diesem die Biographie des Meisters voran gehn lassen will, so wollte ich die Nachricht davon vermittelst der mus. Z. zur Kenntnis des Publikums bringen; und das war es, was ich mit den letzten Worten der Todesanzeige gemeint haben wollte.

Indessen kann ich erst gegen Weihnachten dazu kommen, die zu dieser Biographie gesammelten Materialien zu ordnen, und wenn ich Ihnen solche alsdann für die Zeitung überlassen wollte, so könnte es nur mit der Bedingung geschehen, solche nachher auch den Werken meines seligen Freundes vordrucken zu lassen. Außerdem kann ich Ihnen nicht verhehlen, daß ich bis jetzt hier in Berlin für den gedruckten Bogen wie zum Exempel die „Jahrbücher der Preußischen Monarchie" zehen Thaler bekomme, für welchen Preis ich geneigt bin, Ihnen manche meiner literarischen Arbeiten zu überlassen.

Herren Härtels Brief habe ich nicht erhalten.

Ich verharre mit der größten Hochachtung

Ew. Wohlgeboren
ergebenster
Zelter.

Berlin, 27. September 1800.

Autograph (2 S. 8°) in Leipzig, BHA.

Zuschrift vom 15. d.: liegt nicht mehr vor.

Anzeige über den Tod: Erschien in Nr. 48 des 2. Jahrgangs vom 27. August 1800, Sp. 832.

meines seligen Freundes Fasch: Carl Friedrich Christian Fasch (18. XI. 1736—3. VIII. 1800), zweiter Cembalist neben Phil. Em. Bach am Hofe Friedrichs des Großen, Begründer der Singakademie, Lehrer Zelters, der den kränklichen Meister in der Direktion der Singakademie unterstützte. Fasch starb an Lungenschwindsucht.

sechzehnstimmiges Kyrie: Zelter fand mit seinen Bemühungen kein Interesse bei den Verlegern. Erst nach Zelters Tode gab die Singakademie eine Gesamtausgabe der Werke Faschs heraus, die jedoch längst nicht alle uns erhaltenen Kompositionen enthält.

„Jahrbücher der Preußischen Monarchie": erschienen 1798—1801 in zwölf Bänden bei J. Fr. Unger. Zelter veröffentlichte hier seine Abhandlung „Über Rousseaus Pygmalion" (Jahrg. 1798, Bd. II, S. 153), einen seiner besten wissenschaftlichen Aufsätze neben den weiter unten erwähnten Haydn-Rezensionen.

3. Zelter an die Redaktion der AMZ

Berlin, den 1. November 1800.

Ew. Wohlgebornen

geehrte Zuschrift vom 4. 8br. kann ich erst heute beantworten, wobei ich zugleich einen Beitrag für die Z. sende.

Da Sie mir wissen lassen, daß es an einem Korrespondenten fehle, der den Zustand der Musik in Berlin zu seinem Augenmerk mache, so denke ich, Ihnen diesen Gegenstand zu einem stehenden Artikel der Zeitung zu machen, der nicht sowohl bloße Relationen als kritische Betrachtungen über

Werke ordentlicher Meister enthalte. Aus den Proben werden Sie ersehen, was ich zu geben gedenke, und ich zweifle nicht, daß die Zeitung dadurch für Berlin wenn auch nicht ein mehreres, doch ein näheres Interesse gewinnen könne.

Die Biographie meines seligen Freundes Fasch soll die Ihrige sein, sobald sie fertig ist, obgleich ich vielleicht erst in 2 Monaten daran kommen kann. Zu der 16stimmigen Messe habe ich noch nicht einmal einen Notenstecher, dessen *Diskretion* ich ein mir so wichtiges Werk anvertrauen möchte. Wenn Ew. Wohlgeboren in Leipzig oder wo es sei, einen wissen sollten, der reinlich und korrekt genug ist, so bitte ich, mir solchen vorzuschlagen. Sie würden also die Biographie wenigstens ein halb Jahr eher haben können als das Werk herauskömmt. Ich bitte um Antwort, ob Sie mit diesem Zeitraum zufrieden sind. Außerdem denke ich nichts zu liefern, das sich nicht für eine Zeitung der Musik eignen könnte; und was die Rezensionen anlangt, so will ich mich mit der Zeit auch darüber erklären, denn ich kann nicht so viel auf einmal anfangen. Ich möchte wohl die Zeitung selbst für mich mithalten und weiß nicht gleich, an wen man sich hier adressiert. Ich bekomme sie höchst unordentlich und oft auf so kurze Zeit, daß ich die wichtigsten Sachen nur überfliegen kann. Auch darüber bitte ich um Auskunft.

Zelter.

Original (3 S. 8°) in der Sammlung Karl Geigy-Hagenbach; 2 Konzepte enthält das Briefbuch, Weimar, GSA.

Beitrag für die Zeitung: Nachrichten über mehrere Konzerte in Berlin; der Identitätsnachweis läßt sich nicht mit Sicherheit führen.

Biographie meines . . . Fasch: s. w. u.

16stimmige Messe: s. den vorigen Brief. — Zelter hatte von Fasch 300 Taler erhalten, die dafür bestimmt waren, den Stich der Messe durchzuführen.

4. Zelter an Härtel

Ich bin mit der Biographie meines Freundes Fasch so gut als fertig, bemerke aber erst jetzt mit Schrecken, daß solche sehr lang und deswegen vielleicht gar kein Zeitungsartikel mehr ist. Dies soll indessen von Ihnen abhängen, nur habe ich dabei die Bitte, die Sie mir nicht abschlagen werden, die Biographie hintereinander weg drucken zu lassen, wo sie dann vielleicht 4 Bogen oder noch mehr ausfüllen könnte.

Übrigens habe ich Ihnen versprochen, diese Schrift nicht eher als ein halbes Jahr nachher, wenn solche in der Zeitung erschienen ist, neu drucken zu lassen, was ich auch treu halten will.

Ich frage aber hiermit bei Ihnen an, ob Sie mir erlauben wollen, diese Biographie, sobald sie bei Ihnen erschienen ist, drucken lassen zu können?

Da meine Absicht dabei nicht Gewinn oder Betrug ist, sollen Sie mir das dafür bereits bestimmte Honorarium so weit herabsetzen als Sie es für sich vorteilhaft finden, indem ich bloß diese Biographie einem sehr alten Manne dedizieren möchte, der von dem größten Einfluß auf Faschens hinterlassenes Institut, die Singakademie, ist und der mir unterdessen wegsterben könnte. Sie werden mich durch eine günstige und baldige Antwort unendlich verbinden.

Berlin, den 9. *Februar* 1801. Zelter.

Original verschollen, Konzept aus dem Briefbuch S. 9, Weimar, GSA.

einem sehr alten Manne: dem Minister Friedrich Anton Frhr. von Heinitz, der als Kurator der Akademie der Künste und der Bau-Akademie 1793 der Sing-

gesellschaft Faschs die Rotunde in der Akademie der Künste für ihre Übungen zur Verfügung gestellt hatte, woher die Bezeichnung „Sing-Akademie“ für diese Gesellschaft ihren Ursprung hat.

5. Zelter an die Redaktion der AMZ

Wenn ich Ihre Antwort auf meinem Briefe vom 9. *Febr.* recht verstehe, so verpflichten Sie mich durch die Zurückgabe meines Versprechens in Absicht auf Faschens Biographie recht sehr. Ein Auszug für die Zeitung wird sich davon recht interessant machen lassen, und das Buch wird wahrscheinlich gegen die Ostermesse erscheinen können, wodenn ich Ihnen unfehlbar sogleich ein Exemplar abliefern werde.

Eine Relation über die beiden aufgeführten Opern *Vasco di Gama* und *Rosmonda* sollen Sie haben; sie ist aber noch nicht angefangen. Ich habe eine heimliche Scheu vor diesem Artikel und gestehe gern, daß ich ihn lieber einem geschicktern Referenten überließe. Doch es sei, ich will nur erst noch die letzte Aufführung der *Rosmonda* abwarten.

Berlin, 18. Febr. 1801. Zelter.

Original verschollen, Konzept aus dem Briefbuch S. 9, Weimar, GSA.

Vasco di Gama: Opera seria in tre atti von Himmel, aufgeführt in Berlin am 12. Januar 1801.

Rosmonda: Opera in tre atti von Reichardt. Beide Opern erheben sich nicht über den Durchschnitt. — Zelters „Relation“ über die Werke blieb ungeschrieben, vgl. den folgenden Brief.

6. Zelter an die Redaktion der AMZ

Sie erinnern mich auf eine Art an meine Schuld gegen Sie, die mir fast so schmerzhaft ist als sie meine Hochachtung gegen Sie vermehrt.

Es ist wahr, daß ich eine Scheu vor der ekeln Opernsache habe, die ich freilich soll überwinden können. Reichardts Oper *Rosamunde* ist so vortrefflich, daß man sie ehrlich loben kann, aber Himmeln ist, was seine letzte Oper betrifft, großes Unrecht geschehen; die sollte der Grundton meiner öffentlichen Anzeige werden, und über dem Hin- und Herdenken und viele Geschäfte ist mir der beste Geist der Werke entflohn oder doch zurück gegangen.

Deswegen aber bin ich keines Weges gesonnen, meine Teilnehmung an Ihrem Institute, dessen Interesse ohne mich zunehmend ist, aufzugeben, vielmehr bitte ich Sie jetzt um die Erlaubnis, dabei bleiben zu dürfen. So bald ich etwas von dringenden Geschäften freier bin, werde ich Ihnen liefern, was ich kann.

Herr *Unger* wird Ihnen Faschens Biographie in Leipzig aushändigen, um deren Anzeige in der Zeitung ich Sie hiermit bitte.

Ich habe die Ehre . . .

25. April 1801.

Original verschollen, Konzept aus dem Briefbuch S. 11. Weimar, GSA.

ist so vortrefflich: Dieses Urteil erscheint uns heute nicht mehr gerechtfertigt; doch bestätigt es uns Zelters freundliche Gesinnung gegen R., mit dem ihn — trotz gelegentlicher kleiner Unstimmigkeiten — gegenseitige Achtung und Hochschätzung verband. Von einer (auch heute noch oft behaupteten) steten Rivalität ist keine Rede.

dringenden Geschäften: Zelters Tätigkeit als Baumeister und Leiter seiner

Firma, die gegen 100 Arbeiter beschäftigte, führte ihn täglich durch ganz Berlin. Dazu kam die ganz beträchtliche Arbeitslast mit der Singakademie.

Faschens Biographie: „Karl Friedrich Christian Fasch. Von Karl Friedrich Zelter. Mit einem Bildnisse. Berlin, 1801. In Commission und gedruckt bei Johann Friedrich Unger". 62 S. 4°, mit einem vorzüglichen Stahlstichporträt Faschs.

Zelter unterrichtet uns in seiner kleinen Schrift nicht nur über den äußeren Werdegang seines Lehrers, sondern wir erfahren in einer höchst anschaulichen und lebendigen Erzählung so viel Wissenswertes über das Musikgeschehen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, daß eine Neuausgabe der Monographie recht wünschenswert erschiene.

7. Zelter an die Redaktion der AMZ

Ich bin dem Rezensenten für die überaus vorteilhafte Anzeige meines lieben „Fasch" sehr verbunden und bitte Ew. Wohlgeboren, ihm es wo möglich wissen zu lassen.

Anbei lege ich einen kleinen biographischen Aufsatz bei, um nur nicht ganz rückständig zu bleiben; sobald wieder etwas die Musik Betreffendes hier vorgeht, werde ich meine Korrespondenz fortsetzen. Von dem biographischen Aufsatz über den guten Bruwill bitte ich, auf meine Kosten 2 besondere Exemplare desjenigen Zeitungsblattes, worin derselbe stehn wird, für mich an Herrn Böheim, von dem ich meine Zeitung bekomme, zu besorgen, um solche der Witwe und der Tochter zukommen zu lassen und mir solche alsdann auf meine Rechnung zu schreiben.

B. 20. Junius 1801. Zelter.

An d. Red. der allg. M. Z.
zu Leipzig.

Autograph (1 S. 8°) in der Musikabteilung der Preuß. Staatsbibliothek zu Berlin.

Anzeige meines lieben Fasch: eine sehr eingehende lobende Besprechung der Fasch-Biographie mit Auszügen erschien in zwei Nummern der AMZ: Jahrg. 3 Nr. 34 vom 20. Mai 1801, Sp. 571ff.; Nr. 45 vom 27. Mai 1801, Sp. 581ff.

biographischen Aufsatz: Am 21. April 1801 war in Berlin der Kgl. Mühlenmeister Johann Gottfried Bruwill gestorben. Er hatte sich in seinen Mußestunden mit dem Bau von Flügeln und Klavichorden nach Silbermannschen Modellen beschäftigt und in einer Dachkammer der Friedrichswerderschen Wassermühle ein Liebhaberorchester zum Musizieren versammelt, an dem auch der junge Zelter einst teilnahm. (Vgl. Carl Friedrich Zelters Darstellungen seines Lebens, hrsg. von Joh.-Wolfg. Schottländer. Schriften der Goethe-Gesellschaft Bd. 44 (1931), S. 108ff., 230ff.) In schöner Dankbarkeit erinnerte sich Z. dieses Mannes in einem Nachruf, der in Nr. 41 des 3. Jahrgangs der AMZ vom 15. Juli 1801, Sp. 693ff. erschien.

Herrn Böheim: Joseph Michael Böheim, Schauspieler am Kgl. Nationaltheater zu Berlin, leitete eine Musikalienhandlung in der Behrenstraße 29. Offenbar hat ihn die Redaktion Zelter empfohlen auf seine Klage im vorhergehenden Brief, daß er seine Zeitung nie pünktlich bekommen könne.

8. Zelter an die Redaktion der AMZ

Anbei erfolgende Rezension des Forkelschen Werkes wünschte ich, wenn es möglich ist, hintereinander, in einem Stück der Zeitung abgedruckt zu sehn.

Wenn von den Bachschen achtstimmigen Motetten Exemplare auf holländischem Papiere vorhanden sind, bitte ich, mir gelegentlich ein solches Exemplar nach Berlin zu spedieren.

Berlin, den 13. Januar 1803. Zelter.

Autograph (1 S. 12°) in Leipzig, BHA.

Rezension des Forkelschen Werkes: Über Joh. Seb. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Leipzig 1802 bei Hoffmeister und Kühnel. Zelters im Ganzen zustimmende Besprechung finden wir im 5. Jg. der AMZ in Nr. 22 vom 23. Februar 1803, Sp. 361ff.

Das freundschaftliche Verhältnis Zelters zu dem hochverdienten Bachforscher ist bisher nirgends gebührend gewürdigt worden, obgleich es den Bachenthusiasmus Zelters zum guten Teil erklärt, den sein Lehrer Fasch bereits zu entfachen verstanden hatte; der feinsinnige Künstler, der neben Bachs zweitem Sohn als Clavicembalist am Hofe des großen Preußenkönigs wirkte, war der Hüter der Tradition, und auch hierin wurde Zelter sein würdiger Nachfolger, der den Lehrer übertraf. Wie aus den wenigen uns erhaltenen, bisher unveröffentlichten Briefen Forkels an Zelter (Leipzig, Sammlung Kippenberg) hervorgeht, bediente sich Zelter der Unterstützung Forkels bei der Erwerbung Bachscher Kompositionen, wofür er dann wieder dem großen Gelehrten, der ihn in Berlin besucht hatte, bei der Auffindung besonderer Raritäten für seine Sammlung behilflich war. Die eifrige Bachpflege in einer Zeit, die den großen Meister nur als den Vater Philipp Emanuels kannte, ist Zelters historisches Verdienst. Sein ungewöhnliches Verständnis rühmt Forkel selbst in einem Brief an Z. vom 28. April 1803: „Für die freundliche Beurteilung meines Bachs danke ich Ihnen. Sie sind vielleicht jetzt der einzige, der noch vernünftig darüber reden und urteilen kann".

Nur in der Beurteilung der Söhne Bachs gingen ihre Ansichten auseinander. Aufzeichnungen, die das Goethe- und Schiller-Archiv in Weimar bewahrt, lassen erkennen, daß Zelter sich mit der Absicht einer gegen Forkel polemisierenden Abhandlung über die Söhne Bachs getragen hat.

Über die Bachpflege der Singakademie in späterer Zeit vgl. den Aufsatz Georg Schünemanns im Bach-Jahrbuch, 25. Jg. (1928), S. 138ff.

9. Zelter an Friedrich Rochlitz

Wenn ich Ihnen, würdiger Freund, seit länger als vier Monaten die Antwort auf Ihren wohlwollenden Brief vom 10. Nov. vor. J. schuldig bin, so erhalten Sie dafür diesmal etwas mehr als einen Brief mit Versprechungen gefüllt. Herr Härtel hatte schon vor zwei Jahren die Rezension der „Jahreszeiten" von mir verlangt, als ich in Leipzig war. Ich lehnte sie damals ab. Das Stück war eben um die Zeit, als ich in Leipzig war, hier gegeben worden und hatte nicht den Beifall des Publikums davon getragen, weshalb es auch noch nicht wieder ist gegeben worden. Damals wäre es fruchtlos gewesen, sich gegen einen verstockten Haufen zu entêtieren, und ich mag nicht gern etwas Fruchtloses tun. Es könnte sein, daß in der Zeit die Rezension dieses Werkes einem andern aufgetragen wäre, und dann senden Sie mir mein Msct. unfrankiert mit der Post zurück.

Über unsere Carnavals-Musik und den Troß von Konzertspielereien etwas Ersprießliches zu liefern, ist mir nicht möglich; es wird mir schwer, meinen innigsten Abscheu dagegen vor mir selber zu verbergen; ich will die seligen Leute nicht in ihrem Traume stören. — In Ihren Mauern wird es, wie ich aus der Zeitung sehe, wohl ebenso hergehn.

[Durch die Rezension der „Schöpfung" habe ich den alten Papa Haydn auf seiner genetischen Fährte belauert; das hat dem alten Burschen geschmeckt, und er hat mir darüber aus freien Stücken, ohne daß er mich kennt, einen recht deutschen, einfältigen, treuen und wahrhaft künstlerischen Brief geschrieben, den ich meinen Kindern hinterlassen kann. Ich war eben in der Zeit bloß für mein Vergnügen mit Beurteilung der „Jahreszeiten" beschäftigt, und das ist die Ursache, daß Sie diese Beurteilung schon jetzt erhalten; sonst wäre sie gewiß noch nicht fertig.]

Daß Sie mir meinen Anteil an der Mus. Z. über meine Forderung honorieren wollen, ist mir ein angenehmer Beweis Ihrer Zufriedenheit, die ich hauptsächlich zu verdienen wünsche. Ich bin daher mit dem von mir verlangten Honorare von 10 rh vollkomen zufrieden. Will mir aber Herr *Härtel,* dem ich mich bestens zu empfehlen bitte, eine Vergünstigung gewähren, so würde ich um einen anständigen *Rabatt,* den mir alle Musik- und Buchhandlungen hier und auswärts zugestehn, bitten; ja selbst die hiesigen Kommissionäre teilen ihren Rabatt mit mir. Sie können wohl denken, daß das Sammeln großer Werke eine kostspielige Sache ist, und da ich nicht reich bin und nicht für die Zeit sammle, jeden Vorteil mitnehme, der mir dies mühsame und brotlose Geschäft erleichtern kann.

Händels Messias
Leupolds Theatrum Machinarum
Bachs Kunst der Fuge

muß ich zurückzunehmen bitten, indem ich diese Werke schon besitze. Sie lassen mir hierüber wohl eigne Antwort zukommen, ob sich Herr Härtel zu einer solchen Vergünstigung verstehen will.

Ihr

Zelter.

Original verschollen, Konzept aus dem Briefbuch S. 100. Weimar, GSA. Der in Klammern gesetzte Abschnitt ist durchstrichen, verdient jedoch hier wiedergegeben zu werden.

Brief vom 10. Nov.: liegt nicht mehr vor.

als ich in Leipzig war: Mitte Februar 1802, auf der Reise nach Weimar zur ersten Zusammenkunft mit Goethe.

hatte nicht den Beifall des Publikums . . .: Hier ist Zelter falsch unterrichtet; der Bericht über die Berliner Uraufführung der „Jahreszeiten" in der AMZ (Jg. 4, Nr. 24 vom 10. März 1802, Sp. 397) lautet: „Das bei weitem interessanteste der seit meinem letzten Brief hier gegebenen Konzerte war die Aufführung der Jahreszeiten von Haydn im königlichen Opernhause . . . Das äußerst zahlreiche und mit den höchsten Erwartungen versammelte Auditorium war bei mehrern Szenen ganz entzückt; und wenn man sich in manches nicht zu finden wußte, so kann das meiner Ansicht nach eben sowohl in den Personen als in der Sache liegen". Nach dieser Notiz scheint das Berliner Publikum die (von Gürrlich geleitete) Aufführung nicht unfreundlich aufgenommen zu haben.

Rezension der „Schöpfung": Im 4. Jg. der AMZ (Nr. 24 vom 10. März 1802, Sp. 385 ff.) hatte Zelter das Oratorium des Meisters, „der mit seinem Genie und seiner ewig frischen Gedankenfülle alle seine Zeitgenossen hinter sich läßt", eingehend analysiert. Die ausgezeichnete Arbeit zählt zu Zelters wertvollsten Abhandlungen dieser Art; der vorhandene Raum läßt bedauerlicherweise auch eine auszugsweise Wiedergabe an dieser Stelle nicht zu.

einen . . . Brief geschrieben: Der Briefwechsel zwischen Haydn und Zelter ist zuletzt abgedruckt in einer Abhandlung des Verf. über Zelters Beziehungen zu den Komponisten seiner Zeit im Jahrbuch der Sammlung Kippenberg, Bd. 8 (1930) S. 167 ff.

meinen Kindern hinterlassen kann: Haydns Brief hat ein wechselvolles Geschick erfahren: Zelter machte ihn 1806 dem Großkanzler Beyme zum Geschenk, der Zelters Denkschrift über die Reorganisation des Kirchen- und Schulmusikwesens warm befürwortet hatte und der den König im gleichen Jahre veranlaßte, der Singakademie eine Reihe kostbarer Händelscher Partituren zum Geschenk zu machen. Beyme sandte jedoch den Brief zurück, um Zelter den kostbaren Besitz zu erhalten. Durch Zelters Enkel Rintel ist das Autograph dann auf unbekannten Wegen in die Nationalbibliothek zu Wien gewandert.

Beurteilung der „Jahreszeiten“: erschien in dem 6. Jg. der AMZ, Nr. 31 vom 2. Mai 1804, Sp. 513ff. Groß angelegt wie die Rezension der „Schöpfung“ erreicht sie diese in der Feinheit der Analyse nicht ganz.

das Sammeln großer Werke: Eine Untersuchung über Zelters Tätigkeit als Musiksammler ist ein Beitrag über diese vielseitige Persönlichkeit, der immer noch fehlt. Ein kleiner Artikel über C. F. Z. als Sammler erschien in der Illustrierten Wochenschrift „Die Weltkunst“, VI. Jg., Nr. 22 vom 29. Mai 1932, mit Abdruck eines Briefes von Z. an Nicolovius vom Jahre 1818 aus Göttingen über den Ankauf der Forkelschen Bibliothek.

In der Reihe der Briefe folgt, zum ersten Male, ein persönliches Schreiben an Rochlitz, das eine vertrauliche Anfrage über die unerreichbare Geliebte Lotte Nicolai mit einem Zartgefühl und feinem Takt beantwortet, den wir in dem derben Handwerkersohn nicht vermuten.

10. Zelter an Friedrich Rochlitz

Berlin 25. 7br. 1804

So viel ich weiß, mein lieber Freund!, und so viel meine Frau weiß, ist im *N*-schen Hause selbst niemals, und eben so wenig von L-s Seite die Rede gewesen von einer nähern Verbindung zwischen P. und L. Es kann sein, daß äußere Freunde dieses gedacht, gewünscht, verbreitet haben; doch selbst der Vater scheint es nie gewollt zu haben.

L-s körperlicher Gesundheits-Zustand hat sich nicht verschlimmert und ist noch der nämliche, den Sie selbst bei Ihrem Hiersein haben beobachten können, und wenn sie nicht die Stärkste ist, so trägt sie das abermalige Leiden ihres Hauses ohne Anstrengung mit einer Kraft, die einem Manne Ehre machen würde.

Sie müssen ein Mann von Mut sein, da Sie Ihr Schicksal an das Schicksal dieses Tantalischen Geschlechts anknüpfen wollen; es ist, als wenn ein alter Götterfluch auf diesem verehrlichen Hause ruhte. Das neue Unglück hat den alten Mann tief getroffen.

Ihr

Zelter.

Weiter:

Ihren zutraulichen Brief erhalten Sie zurück, da ich ihn nicht zerstören will und derselbe kein Verräter Ihres Geheimnisses werden soll. Auf meine persönliche Verschwiegenheit können Sie rechnen, so wie auf meinen guten Willen, Ihnen etwas Angenehmes zu erweisen. Daß L. übrigens irgend ein anderes *Attachement* hätte, ist mir und meiner Frau eben so unbekannt, als ich von Ihrem Verhältnisse mit L. nicht das geringste gewußt habe.

Leben Sie wohl! Z.

Autograph ($1^1/_2$ S. 8°) im Besitze von Zelters Urenkelin Frau Admiral Stromeyer, geb. Zelter, Heidelberg.

Die Abkürzungen bedeuten: N = Nicolai, L = Lotte Nicolai, Friedrich Nicolais jüngste Tochter; über ihr Verhältnis zu Rochlitz s. o. S. 98. Wer sich hinter „P.“ verbirgt, ließ sich mit Gewißheit nicht feststellen.

das abermalige Leiden: Friedrich Nicolais dritter Sohn David, Kammerdirektor in Kalisch, war einem Jagdunfall erlegen. — Nicolais ältester Sohn hatte 1790 seinem Leben ein Ende gesetzt; 1793 folgte ihm die Mutter infolge eines Schlaganfalls im Tode nach; sechs Jahre darauf starb der zweite Sohn Carl August (s. o. S. 100). Auch Lottes Tod (1808) mußte der Vater erleben.

11. Zelter an Friedrich Rochlitz

Berlin 1. *October* 1809.

Kurz vor einer Reise, welche ich in der Mitte des Julius antrat, hatte ich den Aufsatz über das Leben der verstorbenen *Madame Schick* einem hiesigen Kaufmann übergeben, der es, um Porto zu ersparen, gelegentlich nach Leipzig befördern wollte. Indessen ist es eben nicht bedeutend, ob die Blätter einige Wochen eher oder später abgedruckt werden, welche ich vielleicht auch gar nicht einmal hätte abgehn lassen, wenn ich gewußt hätte, daß auch Herr *Levezow* seine nun schon erschienene Biographie schriebe.

Nehmen Sie sich demnach mit meiner Schrift so viele Zeit als Sie brauchen. Da sie einmal geschrieben ist, mag sie mitlaufen, und wenn Sie es nötig finden, setzen Sie ihr meinen Namen immer unter.

Da ich erst in diesen Tagen von meiner Reise zurückgekommen bin, so beantworte ich Ihren geehrten Brief vom 10. August erst jetzo, welches Sie gern entschuldigen werden.

Zelter.

Hn. Hofr. *Rochlitz*
Wgb.

Autograph ($1^1/_4$ S. 8°) in Weimar, GSA.

einer Reise: nach seiner Ernennung zum Professor an der Akademie der Künste (17. Mai 1809) begab sich Zelter am 14. Juli nach Königsberg, um neben der Regelung privater Geldgeschäfte mit dem König, Humboldt und anderen Staatsmännern amtliche Fragen zu besprechen. Erst Ende September kehrte er nach Berlin zurück.

Aufsatz über das Leben der verstorbenen Mad. Schick: AMZ, 11. Jg., Nr. 48 vom 30. August 1809, Sp. 753ff. — Margarethe Louise Schick, geb. Hamel (26. April 1773—29. April 1809), rühmlichst bekannte Sängerin bei der Kgl. Oper in Berlin, Kgl. preuß. Kammersängerin.

Herr Levezow: Konrad Levezow (1770—1835), Dramatiker, 1804—1824 Professor an der Akademie der Künste. Zelter komponierte mehrere (ungedruckte) Szenen aus seinem Trauerspiel „Ratibor und Wanda“.

erschienene Biographie: „Leben und Kunst der Frau Margarethe Luise Schick gebornen Hamel, königl.-preuß. Kammersängerin und Mitgliedes des Nationaltheaters zu Berlin von Konrad Levezow. Mit dem Bildnisse der Künstlerin nach der Büste von Wichmann. Berlin 1809 bey Duncker und Humblot.“ — Besprochen in der AMZ, Jg. 12, Nr. 10 vom 6. Dezember 1809, Sp. 156ff.

Brief vom 10. August: liegt nicht mehr vor.

12. Zelter an Friedrich Rochlitz.

Endlich, verehrtester Herr und Freund, empfangen Sie den herzlichsten Dank für Ihre angenehme Sendung. Die Erfahrungen und Beobachtungen eines so aufmerksamen und tätigen Kunstkenners sind mir in jedem Sinne lieber als neue Ansichten und Methoden über Dinge, die man weiß und längst gewußt hat. Fahren Sie ja fort an Ihrem Orte, der so bedeutend ist an kunst- und wissenbetreffenden Datis, und Sie stellen sich nicht weniger als unserer Zeit überhaupt ein gutes Denkmal.

Vor der Hand haben Sie schon bewirkt, daß unser alte⟨r⟩ Goethe, vielleicht zum ersten Male, den „Messias“ gehört hat.

„Der Anstoß durch Rochlitz“ (schreibt er mir unterm 27. März) „ist mir dankenswert“, und gelegentlich sagt er mir wohl ein Wort über den Eindruck, den es ihm gemacht, wie ich denn über Dinge, die nicht eben seines Fachs sind, gern von ihm vernehme.

Der biographische Teil Ihres Buchs zieht mich besonders an. Der alte, treue Hiller verdiente vor vielen ein dankbares Andenken, wie er es sich im Leben sauer genug müssen werden lassen.

In Ansehung unserer Freundin Mara vergönnen Sie mir als Zeit- und Ortsgenossen wohl eine Anmerkung gegen *S.* 76. — Das Gesuch ward nämlich nicht zugestanden und vielmehr rund abgewiesen, und *Mlle. Schmeling* verließ als engagierte Königl. Sängerin ohne Abschied ihren Dienst. Mara ward als Entführer bestraft, und nun engagierte sich *Mlle. Schm.* aufs neue, und zwar auf Lebenszeit, mit der Bedingung, den Mara vom Soldatenstande zu befreien und ihn zu heiraten. Dies geschah im J. 1773, und im J. 1780 entfernte sie sich als Madame Mara zum zweiten Male. Das Paar wurde wieder angehalten, der König wollte sie jedoch nicht wieder haben und ließ ihr den Abschied zusenden. Von einer Bedingung, die eine Verzichtung auf Zulage zum Grunde gehabt hätte, weiß niemand. Madame Mara ist an keinem Orte höher gehalten worden als bei uns. Sie war der Abgott der Residenz, wo man gewohnt ist, eine *Astrua,* einen *Salimbeni, Romani, Concialini* zu hören.

Grosheim in Cassel will nicht leiden, daß ihr Vater Turmhüter gewesen sei. Der alte Schmeling war allerdings Ratsmusiker und auf dem Stadtturm wohnhaft gewesen. Er war ein Freund meines Vaters und ist hier in Berlin gestorben. Bei gutem Humor pflegte der gute Mann wohl zu sagen, seine Tochter sei von hoher Geburt.

Die Geschichte bei Anwesenheit des Großfürsten von R. in Berlin, wobei Reichardt soll den Kürzern gezogen haben, weiß man hier auch auf andere Manier. Grosheim spricht wohl mit etwas zu wenig Achtung von Reichardt. Genug, Madame Mara sang; sie sang gut, ja, sie sang Reichardts Arien, während ihr lieber Mann schlechter Streiche wegen in der Hauptwache saß und einen chemischen Prozeß absolvierte, den die gemeinen Soldaten mit ihm vornahmen; und durch Singen und gutes Singen erlösete sie ihn auch hier wieder auf Reichardts Verwendung, der von Mara aufs äußerste beleidigt war.

Daß nun die edle Mara sich ihres Ehegatten annimmt, soll nicht gescholten sein, aber: *est modus in rebus.* Reichardt ist tot, und was er versehn hat, hat er auch gebüßt; man braucht ihm nichts aufzulügen.

Die Renitenz gegen die eheliche Verbindung eines der größten Talente, *quo nihil sol visere maius optet* — mit einem Menschen, der bekanntlich im Dienste eines Herrn vielmehr von diesem *alla cappella* bedient wurde, war ganz allgemein, und die gute Frau hat nur zu bald erfahren, wer ihre Freunde sind.

Wie endlich ein Ehepaar in zweierlei Herrendiensten an zweierlei Orten zwölf Meilen auseinander sich gestalten mußte, wäre noch heute zu begreifen. —

Fahren Sie, verehrter Freund, ja fort, auf diese Art zu nützen und den Freunden der Tonkunst lehrreich zu werden wie

Ihrem

Berlin, den 24. April 1824. Zelter.

An Herrn Hofrat Rochlitz nach Leipzig.

Autograph ($3^1/_4$ S. 4°) in Weimar, GSA.

vielleicht zum ersten Male: Irrtum Zelters; Goethe hatte den „Messias" schon am 13. Mai 1780 und in der Folge noch mehrere Male gehört. Das Werk gab dem Dichter „Neue ideen von Deklamation" (Tagebuch, W.A. Bd. I, S. 117).

unterm 27. März: aus Weimar; Hecker, Der Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, Bd. II, S. 279.

sagt er mir wohl ein Wort: in seinem nächsten Brief an Z. vom 28. April 1824 (Hecker II, S. 285).

Der erste Band des Werkes „Für Freunde der Tonkunst“ von Rochlitz enthält eine Abhandlung über Händels „Messias“ (Bd. I, S. 208ff.), die Goethe den „Anstoß“ gab. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhange Goethes Urteil über R. in dem erwähnten Briefe an Zelter: „Ein treues Wollen und ein gleiches Wirken, dem man nur die Kraft wünschte, den Gegenstand sicherer zu fassen und das Erkannte entschiedener durchzusetzen“.

Der alte treue Hiller: Bd. I, S. 3ff.

unserer Freundin Mara: An die Biographie Hillers schließt sich bei Rochlitz die Lebensbeschreibung der berühmten Gertrud Elisabeth Mara, geb. Schmeling (1749—1833), die Zelter aufs höchste verehrte; mehrere zwischen ihnen gewechselte Briefe (ungedruckt) sind uns erhalten.

Das Gesuch: das erste Entlassungsgesuch der Mara, als ihr von London ein Engagement für drei Konzerte mit 16000 Talern und 2000 Talern Reisegeld (!) angeboten worden war.

Grosheim: Georg Christoph Grosheim (1764—1841), als Komponist unbedeutend, trat als Musikschriftsteller hervor und veröffentlichte gleichfalls eine Biographie über die Mara (Das Leben der Künstlerin Mara, Cassel 1823 bei Luckhart), von der im Text gleich weiter unten die Rede ist. Über das Verhältnis zu Reichardt, dem Kapellmeister Jérômes, vgl. G. Heinrichs, J. Fr. Reichardts Beziehungen zu Cassel und G. Chr. Gr. (1922).

Der alte Schmeling: Der Vater der Künstlerin machte Zelters Vater einst auf eine Zeitungsnotiz aufmerksam, die von der Aufführung der Kirchenmusik des Maurergesellen berichtete, vgl. Zelters Selbstbiographie, neue Ausgabe, S. 127.

des Großfürsten: der spätere Kaiser Paul von Rußland.

schlechter Streiche wegen: Mara, ein tüchtiger, ja ausgezeichneter Violoncellvirtuose, war ein völlig haltloser Charakter; neben anderen Lastern fröhnte er ständig der Trunksucht; im Rausch beging er die unglaublichsten Exzesse und rief durch Beleidigung hoher und höchster Persönlichkeiten oft große Skandalaffären hervor.

was er versehn hat: Der im tiefsten Herzen königstreue Zelter konnte Reichardt seine Betätigung im Sinne der französischen Revolution (1791), die ihm schließlich seine Stelle als Kapellmeister kostete, niemals verzeihen.

alla cappella bedient wurde: Eine Anspielung auf die anormale Veranlagung Maras und sein Verhältnis zu dem Prinzen Heinrich von Preußen, dem Bruder Friedrichs des Großen.

Mit diesem Brief schließt die uns erhaltene Korrespondenz Zelters mit Breitkopf & Härtel. Selbst in diesen, fast durchweg geschäftliche Dinge behandelnden Briefen tritt neben den Eigentümlichkeiten Zelterscher Schreibweise — Realistik, Prägnanz, Derbheit — uns das entgegen, was besonders einen weniger gefestigten Charakter wie Rochlitz bezwang: die große Persönlichkeit. Über das innere Verhältnis der beiden Kollegen zueinander würden wir freilich wenig wissen, wenn nicht Rochlitz, den wir als den Mittler der Beziehungen zwischen Zelter und Breitkopf & Härtel kennen gelernt, sich drei Jahre nach Zelters Tode einmal in einer Rezension des zum ersten Male veröffentlichten Briefwechsels zwischen Goethe und Zelter (herausgegeben von Riemer, Berlin 1833—34 bei Duncker & Humblot, 6 Bde.) darüber ausgelassen hätte. Er erzählt darüber (AMZ Jg. 37, Nr. 7 vom 18. Febr. 1835, Sp. 101ff.) in einer Anmerkung:

„Mit mir hatte Zelter ein niemals im geringsten gegnerisches, aber höchst wunderliches Verhältnis errichtet und hat es durchgehalten unverrückt, über dreißig Jahre; ein dermaßen wunderliches Verhältnis, daß man sich's zwischen Männern großenteils gleicher Bestrebungen, die sich gegenseitig nicht nur wertachten, sondern einander in Neigung zugetan sind, nicht wunderlicher ersinnen kann. Wenigstens konnte letztes Goethe so wenig als ich, und wir haben zusammen mehrmals darüber gelacht. Da dies Verhältnis pikant und für Zelter wahrhaft charakteristisch ist, so könnte es wohl auch für andere einiges Interesse haben. Vielleicht lassen sich deshalb nebenbei einige Worte sagen. Im gesamten „Briefwechsel“, mithin in zwei und dreißig Jahren, schweigt Zelter gänzlich davon, darum auch Goethe, der ihm doch für seine Rückreise von Weimar nach Berlin über Leipzig (vielleicht um ihn zu necken) nicht selten Aufträge an mich gab, die dieser Mann persönlich bestellen sollte und auch pünktlichst bestellte. „Und das ist der Humor von dem Dings da!“ sagte wohl Zelter, wie dort bei *Shakespeare* der grundredliche, faustgerade, starrköpfige, tapfere Hauptmann vom — groben Geschütz“. —

Am 15. Mai 1832 war Zelter dem Dichter und Freunde im Tode gefolgt. Auch die AMZ gedachte trauernd ihres heimgegangenen Mitarbeiters und berichtete über das gewaltige Leichenbegängnis, das Zeugnis ablegte für die Liebe und Verehrung, die der Verblichene genoß; ein weiterer Bericht folgte über die Trauerfeier der Singakademie. Freund Rochlitz aber griff selbst zur Feder und würdigte die Verdienste Zelters in einem umfangreichen Nekrolog, der zu dem Besten gehört, was über den ersten Musikorganisator Preußens geschrieben ist, wenn wir von einigen Überschwenglichkeiten absehen. Rochlitz beschäftigt sich in seinem Nachruf (AMZ Jg. 34, Nr. 24 vom 13. Juni 1832, Sp. 389ff.) eingehend mit dem Musiker, dem Schriftsteller und dem Menschen Zelter und weiß Vorzüge und Schattenseiten dieser einzigartigen Persönlichkeit klug gegeneinander abzuwägen.

Vielerorts in Deutschland ist anläßlich des 100. Todestags während der vergangenen Monate Zelters gedacht worden, — des nächsten Freundes von Goethe, des Begründers der ersten Liedertafel und des Instituts für Kirchenmusik, des Musikorganisators und Komponisten: den Schriftsteller[1] hat man — zu Unrecht — vergessen. Die Ausführungen Rochlitz' über dieses Thema aus seinem Nekrolog mögen daher den Beschluß bilden:

Endlich so war Zelter der Musiker auch Schriftsteller über seine Kunst und mancherlei ihr werte Gegenstände. Vieles hat er nicht geschrieben, aber Gutes. Vieles zu schreiben, — dazu fand er früher nicht Muße, später nicht Neigung. Wenn er, wie oben erwähnt, einer gewissen Druckscheu schon nachgab für seine Noten, wie viel mehr für seine Worte. Hier kam noch mehr Strenge hinzu, die er im Urteile gegen sich, wie gegen andere ausübte. Seine Worte sollten eben so fest, wohl eingefügt und abgeglättet dastehen wie seine Mauersteine. Das fällt keinem leicht: so mußte es ihm, dem von Natur durchaus praktischen . . . Manne schwer fallen. Seine ausgeführteste Schrift, das Werk treuer Pietät, die Biographie Faschens (Berlin bei Unger 1801 in 4.) haben wir schon angeführt . . . Zu den

[1] Georg Schünemann schrieb jüngst dem Verf. nach der Lektüre des (unveröffentlichten) Briefwechsels zwischen Zelter und seinen Zeitgenossen: „Mit großer Freude habe ich die Briefe gelesen und wieder bestätigt gefunden, daß Zelter ein ganz ungewöhnlicher Schriftsteller war. In seinen Briefen zeigt sich ein amüsanter Plauderer, ein wissender und fein beobachtender Musiker und vor allem — ein Mensch, der der Freundschaft Goethes würdig war“.

. . . Gelegenheitsschriftchen aus früherer Zeit kann ich nur hinzusetzen aus späteren Jahren: einen kurzen, doch gedankenreichen, treffenden und trefflichen Aufsatz über Joseph Haydns Kompositionen, besonders die für Instrumente und vor allem über seine Quartette nach ihrem Geist und Sinn, ihrer Absicht und Wirkung (ohne des Verfassers Namen in Goethes „Kunst und Alterthum"); und aus mittleren: seine Beiträge zur Leipziger Musikalischen Zeitung. Er freute sich der Stiftung dieses Instituts im Jahre 1798; er war unter den fünf Männern, die gleich anfangs Beihülfe versprachen (mehr waren ihrer nicht), und unter den dreien dieser fünf, die ihr Versprechen erfüllten; doch mußte ich ihm das Wort geben, seinen Namen für immer zu verschweigen . . .

Zelters als Menschen gedenkt wohl jeder um so lieber, da man hier so vieles wahrhaft Ausgezeichnete, Würdige und Schöne zu rühmen, so wenige Schwächen einzugestehen findet. Man könnte es kurz machen und, was zu sagen, zusammenfassen in Hamlets Spruch von seinem Vater:

Er war ein Mann: Nehmt alles nur in allem!

Haydns Kanons

Von

Otto Erich Deutsch, Wien

Vier Neuausgaben einzelner Kanons und ganzer Gruppen dieser kleinen Gesänge von Haydn legten den Versuch nahe, ja nötigten förmlich dazu, sie einmal in Ordnung zu bringen und ihre tatsächliche Urform festzustellen.

Über die Entstehung der Kanons von Joseph Haydn, die alle ohne Begleitung gesetzt sind, wissen wir nicht viel. Die „Zehn Gebote" sind zwischen 1791 und 95 in England, wahrscheinlich gleich mit dem deutschen Text geschrieben worden, und zwar auf sechs Blatt, wie Haydn in seinem Londoner Verzeichnis angab. Das erste Gebot — ein doppelter Krebskanon — wurde bekanntlich mit anderen Worten („Thy voice, o Harmony") bereits um 1792 als Haydns Dank für den Doktortitel an die Universität Oxford geschickt (abgedruckt in C. F. Pohls „Haydn in London", Wien 1867, S. 152). Denselben Kanon, als Erstes Gebot, hat er um 1793 dem Fräulein Babette Ployer deutsch ins Stammbuch geschrieben (Mozarteum-Salzburg, abgebildet von Roland Tenschert in der „Musik", Berlin Januar 1929, 21. Jg. Heft 4, und in seiner neuen Haydn-Biographie, Berlin 1932, Bild 23—24). Die englische Ausgabe der „Zehn Gebote", bei Thomas Hancock Watson[1] in London als „The Commandments in ten Canons" erschienen (V. Nr. 1560), dürfte erst um 1830, also lange nach der ersten deutschen gedruckt worden sein, die Breitkopf & Härtel (V. Nr. 1455) 1810 herausgaben[2]. Dieser Verlag hat die Vorlage des Druckes vermut-

[1] Ein Exemplar in der Bibliothek Anthony van Hoboken-Wien. Im unveröffentlichten „Catalogue of Modern Music" des British Museum 1809 datiert; der Verlag kommt aber in Kidsons Verzeichnis bis 1830 nicht vor. Dieser Druck enthält den ersten Kanon drei- und vierstimmig zur Wahl, ebenso wie das erhaltene Autograph und Artarias Wiener Druck von 1810, der am Schluß noch erwähnt wird.

[2]) Das Erste Gebot war bereits am 14. Mai 1806 in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" desselben Verlages erschienen (8. Jg., Nr. 33, Sp. 527), was nicht wundern kann, weil Haydn selbst schon über die Herausgabe seiner Kanons mit Breitkopf verhandelt hatte.



lich von seinem Wiener Vertrauensmann, dem sächsischen Legationsrat Georg August Griesinger erhalten, dem Haydn 1808 seine erste Niederschrift geschenkt hatte (vier Blatt, seit 1814 im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien[1]). Das Werk erschien mit einer Widmung an Griesinger bald nach Haydns Tode in Leipzig zweifach: mit dem ursprünglichen Text und als „Zehn Gebote der Kunst“, so zwar, daß jeder dieser beiden Ausgaben ein Blatt mit dem anderen Text beigelegt war. Die neuen Worte scheinen von Dr. Christian Schreiber beigestellt worden zu sein, der für Breitkopf damals Übersetzungen zu fremdsprachigen Liedern anfertigte (z. B. zu Beethovens op. 82: Vier Arietten und ein Duett) und der uns noch näher beschäftigen wird[2]. Nach den Angaben einer anonymen Rezension, die in Breitkopfs Hauszeitschrift („Allgemeine musikalische Zeitung“, 12. Dez. 1810, 12. Jg., Nr. 63, Sp. 1006 ff.) erschien und die wohl von Griesinger inspiriert war, sind die „Zehn Gebote“ erst während Haydns zweitem Aufenthalt in England geschrieben worden, und zwar für den sächsischen Gesandten Grafen Brühl. Dieser Mann, den Pohl nicht nennt, war Hans Moritz Graf v. Brühl-Martinskirchen aus der älteren, protestantischen Linie des Geschlechtes, 1764 bis 1809 — er starb wenige Monate vor Haydn — Gesandter in London[3]. Er ist nicht zu verwechseln mit seinem Namensvetter, einem der drei Söhne des sächsischen Premierministers aus der katholischen Linie, wahrscheinlich Alois Friedrich Graf Brühl, der um 1772 in Wien lebte und meisterhaft Bratsche gespielt hat (Pohls Haydn-Biographie I. 175 und II. 151 nach Burney). Bemerkenswert ist bei dieser ersten Gruppe von drei- vier- und fünfstimmig gesetzten Kanons, über die sonst keine Unsicherheit besteht, nur noch die Tatsache, daß Haydn das Thema des Siebenten Gebotes („Du sollst nicht stehlen“) witzigerweise selbst entlehnt haben soll[4].

Die Hauptmenge dieser Kunstgattung bei Haydn sind aber die „Vierzig Sinngedichte als Canons bearbeitet“, wie sie in dem unvollkommenen, aber leider noch immer einzigen Thematischen Verzeichnis seiner Werke (beim Fürsten Esterházy) aufgezählt und im Katalog seiner Musikbibliothek (British Museum) benannt sind, beide von Haydns Faktotum Johann Elßler 1805 bzw. um 1807 geschrieben. Es sind jene vierzig Kanons, die unter Glas und Rahmen im Studierkabinett des Wiener Haydn-Hauses hingen und die uns mehrere Besucher der letzten Jahre als seinen liebsten Wandschmuck (an Stelle von „Gemälden und Kupferstichen“) be-

[1] Eine Seite daraus — mit dem 8., 9. und 1. Gebot — in Karl Geiringers neuer Haydn-Biographie (Berlin 1932, S. 122) faksimiliert.

[2] In der „Allg. mus. Ztg.“ waren am 30. Juli 1806 (Nr. 44, Sp. 690 f.) „Die Zehn Gebote für Künstler und Kritiker“ von Schreiber erschienen, die aber nicht identisch sind mit jenen später Haydn unterlegten Texten. Das siebente „Gebot der Kunst“ hat übrigens die alten Worte „Du sollst nicht stehlen“ behalten.

[3] Die Identifizierung erfolgte durch das Sächsiche Hauptstaatsarchiv in Dresden, dem dafür geziemend gedankt wird. Hermann v. Hase („Joseph Haydn und Breitkopf & Härtel“, Leipzig 1909, S. 57) verwechselt den Gesandten mit dem „späteren Minister“ Heinrich Grafen Brühl.

[4] Nach freundlicher Mitteilung des Herrn Dr. Karl Geiringer aus Pohls Regesten (im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien) nahm dieser an, daß Haydn das Thema von Padre Martini genommen habe; Prof. Francesco Cav. Vatielli hatte aber die Güte festzustellen, daß es nicht bei Martini vorkommt. Der Herausgeber der neuen Auswahl bei Peters, die am Schlusse erwähnt ist, erkennt den Humor dieses Stückes darin, daß „u. a. ein Dieb durch verbotene Fortschreitungen charakterisiert wird“.

schrieben haben[1]. Nur 40 also an der Zahl[2], während die bisher einzige Gesamtausgabe dieser weltlichen Kanons 42 enthält und Haydn mindestens 44, wahrscheinlich zwischen 1790 und 1800, geschrieben hat[3].

Es gibt mehrere verstreute Autographen dieser Kanons, außer jenen gerahmten Reinschriften. Die größte Handschrift ist im Archiv Breitkopf & Härtel zu Leipzig[4], eine kleinere in der Musiksammlung der Nationalbibliothek Wien, einzelne Stücke auch im Wiener Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde (früher bei Brahms, Bleistiftskizzen, verwischt), in der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin und in der Bibliothek des Conservatoire zu Paris. In dem unten folgenden Verzeichnis aller dieser Kanons sind auch die Fundorte genannt[5].

In Pohl-Botstibers Haydn-Biographie (III. 329) ist erwähnt, daß schon um 1800 eine Sammlung von sechs Haydnschen Kanons in Salzburg erschienen und in Wien verboten worden sei, vermutlich wegen des Stückes „Adam hatte sieben Söhne“, dessen Text Anstoß erregt haben dürfte. Dieser Kanon war unter den echten nicht zu finden. Die Angabe beruft sich auf Breitkopfs Zeitschrift, wo es aber am 19. März 1800 (II. Jg., Nr. 25, Sp. 439f.) ausdrücklich heißt: „Haydn's (**J. M.**) 6 deutsche Kanons zu 4 und 5 Singstimmen ohne Begleitung, erstes Heft (Salzburg, bey Meyer) ist seit kurzem in Wien verboten. Da man gar keine andere Ursache des Verbotes auffinden kann, so vermuthet man, der Text zum letzten Kanon habe es verursacht. Dieser enthält nemlich Worte, welche zu einem gewissen sehr bekannten (auch im Oesterreichischen) Gesellschaftsspiele gesungen werden: ‚Adam hatte sieben Söhne u.s.w.‘“. Man sieht also, es handelt sich um ein Werk von Haydns Bruder. Das ist tatsächlich erschienen als „VI deutsche Canons zu 4 und 5 Singstimmen ohne Begleitung von Herrn Joh. Mich. Haydn, hochfürstlicher Concertmeister. Erstes Heft. Preis 12 kr. Salzburg, in Commission der Mayrschen Buchhandlung“[6]. Die Museums-Bibliothek zu Salzburg besitzt ein Exemplar dieses einzigen Heftes der Sammlung, worin bei der vierstimmigen Nr. 6 jener anstößige Text steht: „Adam hatte sieben Söhne, Sieben Söhne hatte Adam, Wie hat er's denn gemacht? So hat er's g'macht . . . “ Eine Vortragsanweisung dazu zeigt tatsächlich den Zusammenhang des Textes, den auch der Chor einer Springprozession benützt, mit einem Kinderspiel, das Th. Vernaleken und Frz. Branky in ihrem Buche

[1] Diese Reinschrift, durch Blumenkränze verziert, wurde mit dem ganzen musikalischen Nachlaß von Fürst Nikolaus II. Esterházy erworben und ist zur Zeit unzugänglich in Schloß Esterház. Es scheinen sich aber nur 37 gerahmte Blätter dort erhalten zu haben.

[2] Griesingers Haydn (Leipzig 1810, S. 97f.) nennt 46 Kanons im Schlafzimmer; so auch schon im Vorabdruck („Allg. mus. Ztg.“, 6. Sept. 1809, 11. Jg., Nr. 49, Sp. 780).

[3] Zwei Blatt mit offenbar weltlichen Kanons waren ebenso wie die „Zehn Gebote“ schon in England entstanden (vgl. Haydn englisches Werkverzeichnis, in Griesingers Biographie S. 54f.); vielleicht ist hier aber nur der 1792 entstandene „Abschied“ und der am Schluß genannte englische „Hundekanon“ gemeint gewesen.

[4] Ob dieses Autograph, das auch zwei englische Lieder (um 1795) enthält, neben Elßlers Abschrift dem Breitkopf-Druck als Vorlage gedient hat, ist noch unbestimmt.

[5] Der Verfasser ist dem Photogramm-Archiv in der Musiksammlung der Nationalbibliothek Wien (Stiftung A. van Hoboken), das fast alle diese Autographe schon aufgenommen hatte, zu besonderem Dank verpflichtet.

[6] Schon C. v. Wurzbach nennt dieses Heft in seinem österreichichen Lexikon (VIII. 145) bei Michael Haydn, als 1800 erschienen. Whistlings Handbuch (1828, S. 1012) nennt Hacker als Verleger.

„Spiele und Reime der Kinder in Österreich" (Wien 1873, S. 99) harmloser zitieren: „Abraham hatte sieben Söhne, sieben Söhne hatte Abraham, Sie waren alle froh und machten's alle so". Der Vorsänger einer ungenannten Melodie hatte dabei eine Geste zu machen, und wer sie nicht gleich wiederholte, mußte ein Pfand geben. Herr Dr. Konstantin Schneider, der sich mit Michael Haydns Kanons beschäftigt, hat jenes Stück — wie er mir gütigst mitteilte — auch handschriftlich mehrfach gefunden. In dem Salzburger Druck steht aber als Nr. 3 noch ein Kanon, der irrtümlich Josef Haydn zugeschrieben worden ist: „Vom Glück sei alles dir beschert . . ." (Alfred Schnerichs Haydn-Biographie, Wien 1926, 2. Auflage, S. 197).

Botstiber fügt an jenes Zitat, dem nichts Wesentliches über die echten weltlichen Kanons folgt, die abschließende Bemerkung: „Heutigentags sind die zeit- und ortgemäßen Anspielungen der Texte nicht mehr aktuell, die Übung des Kanonsingens ist auch ganz abhanden gekommen, daher haben diese witzigen kleinen Dingerchen nur mehr historisches Interesse". So wenig wie die sachliche trifft die modische Voraussetzung zu, seitdem — in den letzten Jahren besonders durch Jödes Verdienst — das Kanonsingen selbst bei den großen Vereinen wieder in Schwung gekommen ist. Nur wurde ihnen leider auch sonst Haydn falsch oder doch meistens verfälscht zum Vortrag geboten. Deshalb hat Tenschert (S. 251) außer dem „Bösen Weib" nach Lessing, das durch die erste Peters-Auswahl bekannt geworden ist, nur ein paar unterlegte Texte zitiert und in einer Rezension der zweiten Peters-Auswahl („Die Musik", März 1932, S. 448) die Mängel dieses Heftes nicht erkannt. Und deshalb ist es auch nicht zu verwundern, daß Karl Geiringers Haydn-Biographie (S. 121) bei den ursprünglichen Kanontexten „mitunter eine nicht wiederzugebende Derbheit" annimmt, die eine Änderung vielfach nötig gemacht habe; obzwar das derbste Wort „Dreck" heißt und auch bereits zweimal für Haydns Kanon Nr. 41 (unserer Liste) gedruckt worden ist. Eine gewisse Prüderie war übrigens wirklich bei der posthumen Textunterlegung am Werk, die nur „cacatum" stehen ließ.

In einer Fußnote ist an jener Stelle bei Botstiber der Brief eines Mediziners Dr. Anton Schmidt[1] an die Philharmonische Gesellschaft in Laibach wieder abgedruckt (nach Fr. Keesbachers Monographie, Laibach 1862, S. 49f., Schmith geschrieben), die sich 1808 an ihn wegen einer Intervention bei Haydn gewendet hatte: Haydn sollte offenbar neue Kanons für jenen Verein schreiben, wozu er aber nicht mehr zu haben war. Seine weltlichen Kanons waren ja längst abgeschlossen. Sie sind — wie gesagt — wahrscheinlich alle vor 1800, meist Mitte der neunziger Jahre in Wien entstanden; denn Haydn hat sie noch seiner Frau als wertvolle Verlagsobjekte seines Nachlasses empfohlen und Griesinger hat sie schon im Juni 1799 in Haydns Wohnung gesehen.

Die bisherige Annahme, daß ihre größte Ausgabe (Breitkopf & Härtel) auch die erste gewesen sei, scheint irrig zu sein. Bei Johann Karl Gombart in Augsburg ist unter der Verlagsnummer 382 ein Teildruck erschienen: „VI Canons für Canto Primo, Canto Secondo, Tenor & Bass | Componiert von Joseph Haydn. | Preis f.1.24". Es sind drei- und vierstimmige Stücke aus der bekannten Reihe in vier Stimmheften gedruckt. Dieser Queroktavdruck ist bei der Gesellschaft der Musikfreunde

[1] Über diesen „Vergessenen Freund Mozarts" vgl. vorläufig des Verfassers Aufsatz in der Basler „National-Zeitung" vom 14. Dezember 1930.

und in der Bibliothek van Hoboken erhalten. Seine Datierung wird erleichtert durch eine Bestellung Goethes, der ja eine gewisse Vorliebe für Kanons hatte und sich dieses Heft am 16. November 1810 von Cotta besorgen ließ[1]. Die große Ausgabe Breitkopfs war allerdings schon im Mai jenes Jahres erschienen. Aber während der Leipziger Verlag, der schon mit Haydn selbst über die Herausgabe aller seiner Kanons verhandelt hatte, von Elßler mit einer Abschrift bedacht wurde[2], scheint Gombart von Johann Nepomuk Hummel bedient worden zu sein, der jedenfalls am 18. Mai 1811, bei seiner Entlassung aus dem Esterházyschen Dienste, auch wegen eines Druckes der Kanons getadelt wurde. Nachdem eine dritte Ausgabe nicht bekannt ist, dürfte Hummel seine Abschrift der 40 Kanons, die jetzt bei Herrn Geheimrat Max Friedlaender ist[3], mindestens teilweise Gombart überlassen haben. Sein Druck enthält als Nr. 1 den Kanon „Die Mutter an ihr Louischen in der Wiege", und zwar nicht nur in der originalen Fassung, sondern, wie eine Fußnote erklärt: „NB. Dieser Canon ist eigentlich blos 3 Stimmig von Joseph Haydn gesezt worden, weil es aber fast unmöglich schien, noch eine 4te Stimme dazu sezen zu können, so machte sein Bruder Michel Haydn den Versuch"[4]. Die Kanons dieser ersten und eigentlich noch immer einzigen Ausgabe mit durchweg originalen Worttexten entsprechen den Nummern 6, 16, 19, 28, 33 und 4 im Werkverzeichnis von Elßlers Hand (erste Kolumne der Liste).

Gombarts Heft dürfte Ende 1809 oder Anfang 1810 erschienen sein, also auch erst nach Haydns Tod wie die vorläufige Gesamtausgabe[5] der „42 Canons für drey [recte zwey] und mehrere Singstimmen von Joseph Haydn. (Aus der Original-Handschrift des Componisten.) Bey Breitkopf & Härtel in Leipzig. Pr. 1 Rthl. 8 Gr." (Platten-Nr. 1451.) Diese Partitur, ein in Typen gedrucktes Querfolioheft, dessen Seltenheit überschätzt wurde, hat ein manchmal fehlendes Beiblatt: „Original-Texte zu den Zwey und Vierzig Canons von J. Haydn", mit der ungenauen Bemerkung: „Bey No. 5, 11, 13, 21, 23, 24, 25, 30, 32, 33, 35, 36, 40, 41, 42 sind die Texte unverändert geblieben". Das gilt nämlich auch für Nr. 1, die nur unter dem (einzigen) italienischen Text noch eine Übersetzung bekam; dagegen sind, wie Nr. 3, dessen Originaltext („erspar, ererb, erwirb") unvollständig zitiert wird, 9, 19 und 22 auch Nr. 23, 24, 33 und 42 teilweise verändert worden. Hinwieder erscheinen die Nr. 32, 36 und 41 entgegen den Angaben des Beiblattes ganz neu textiert. Die oft merkwürdigen Titel der 26 Originaltexte, die unter 42 unbenutzt blieben und durch andere ersetzt wurden, sind auf dem Beiblatt nicht genannt; ebensowenig ihre Verfasser, während bei den übernommenen und den neu unter-

---

[1] Der Brief wird erst durch den bisher unbekannten Augsburger Druck verständlich. Die Weimarer Ausgabe liest Gambart und hält ihn für einen Buchhändler. Vgl. des Verfassers Aufsatz „Haydn-Zelter-Goethe" in der „Preußischen Lehrerzeitung", Magdeburg, 24. März 1932.

[2] Vgl. v. Hase a. a. O., S. 57f.

[3] Die Reihenfolge ist bei Hummel anders als in Haydns Katalogen oder in Breitkopfs Druck, wie der Verfasser durch freundliche Auskunft des Herrn Geheimrat Friedlaender feststellen konnte.

[4] Michael Haydn setzte auch die „Volkshymne" spätestens 1803 als Männerquartett.

[5] Beide Ausgaben sind im Violinschlüssel gesetzt, während Haydns Handschriften und Hummels Abschrift, wahrscheinlich auch die gerahmten Reinschriften und die verschollene Kopie Elßlers, im Sopranschlüssel und meist einzeilig notiert sind.

legten Texten wenigstens einige Autoren namhaft gemacht worden sind. Die Liste unten zeigt auch die Konkordanz dieser neuen Nummern zu der originalen Reihe, in der zwei bei Breitkopf gedruckte Kanons fehlen, und noch zwei weitere, ungedruckte, die in Haydns Handschrift erhalten sind.

Max Friedlaender hat sich zuerst wieder um diese Kleinwerke Haydns bemüht. Schon 1899 hat auch er in der Edition Peters (Nr. 2965) „6 Canons von Joseph Haydn" herausgegeben: Nr. 24, 6, 23, 36, 7 und 5 unserer Liste. Die Stimmen wurden hier ausgeschrieben und in Partitur gesetzt, dynamische Vorzeichen eingetragen, die Zahl der Wiederholungen beschränkt und die Schlüsse vorgezeichnet. In seinem sehr instruktiven Vorwort sprach Friedlaender auch von den Originaltexten, die Haydn komponiert hat und die wiederum nur nebenbei mitgeteilt wurden [1], als von „Dichtungen rein abstracten und lehrhaften, unlyrischen Inhalts"; der Herausgeber vermutete, daß es Friedrich Rochlitz gewesen sei, der die Texte für Breitkopf zum Teil ersetzt hat. Diese Annahme wurde in einer wertvollen Mitteilung über „Haydns 42 Canons" von Alfred Bergmann richtig gestellt, die im „Jahrbuch der Sammlung Kippenberg" (6. Bd., Leipzig 1926, S. 299ff.) erschien und von den neueren Herausgebern leider übersehen worden ist. Danach ist erwiesen, daß der genannte Dr. Christian Schreiber die Worttexte für Breitkopf bearbeitet und z. T. ersetzt hat, manchmal durch eigene Verse, was alles zwischen dem 1. und 3. März 1810 geschehen ist. Daß Haydn selbst schon „auf die Unzulänglichkeit der Texte aufmerksam geworden sei", wie Bergmann mit Friedlaender annimmt, ist nicht erwiesen. Die Änderungen rühren wohl alle von Schreiber her, der mindestens auch zwei neue Texte (Nr. 31 und 39 bei Breitkopf, signiert) beigesteuert hat. Die anderen neuen Texte stammen von Goethe (Nr. 8 unsigniert, 15, 17 und 18 signiert), Schiller (Nr. 10? und 36) und Gotter (Nr. 34). Daß Schreiber auch von Lessing neue Verse unterlegt habe, ist ein Mißverständnis Bergmanns [2]. Schreiber seinerseits hat unter den Originaltexten einen von Lessing irrtümlich Gleim zugeschrieben (Nr. 5), aber einen wieder, den Haydn mit Hagedorn bezeichnet hatte, richtig Horaz zugeteilt (Nr. 21) [3]. Der Begleitbrief Schreibers zu seiner geleisteten Arbeit (Archiv Breitkopf & Härtel) besagt: „Fast kein Text ist ungeändert geblieben; manche, die gar zu erbärmlich waren, habe ich ganz gestrichen, und andere darunter gelegt . . . Gefällt Ihnen die Bearbeitung, so senden Sie mir auch, wenn Sie meinen, die übrigen zb. die 10 Gebote. Es läßt sich sicher auch noch 'was daraus machen". Von Schreiber stammt übrigens die Kantate „Harmonia oder das Reich der Töne" — nach Ramlers Übertragung des Drydenschen Textes zu Händels „Alexanderfest oder Die Gewalt der Musik" die zweite dieser Dichtung —, die Haydn 1803 von Breitkopf & Härtel vergeblich zur Komposition

[1] Auffällig ist, daß mit den fremden Texten „Sorge" und „Trost" nicht auch die Autorennamen Goethes und Schreibers übernommen worden sind.

[2] Bergmann, der den neuen Text der „Sorge" richtig Goethe zuteilt, hat bei diesem Stück — wie früher Friedlaender und später Keldorfer — den versteckt gesetzten Namen des Dichters übersehen. Seine Bemerkung, daß Haydn doch wenigstens die beiden Lieder aus dem „Götz von Berlichingen" nach Goethe komponiert habe, hängt mit der verschollenen Schauspielmusik zusammen, die Haydn für das Esterházysche Theater 1775 geschrieben hat.

[3] Er stammt aus den „Carmina", 3. Buch, Nr. 29, Vers 41—43, die in der Anmerkung zu Hagedorns „Horaz", einem seiner „Moralischen Gedichte", als Quelle auch zitiert sind.

angetragen worden war[1] und die dann Peter Winter als „Timotheus oder Die Macht der Musik“ vertont hat.

Während die 16 Texte, die Schreiber für Breitkopfs Ausgabe der Kanons ganz neu unterlegte, keiner weiteren Untersuchung wert sind, verdienten die 44 Originaltexte, die Haydn komponiert hat, alle Aufmerksamkeit. Galt es doch auch dem Vorurteil zu begegnen, das sich schon 1802 in einem Schreiben Christian Gottfried Körners an Schiller[2] und dann 1803 in einem Briefe Griesingers an Breitkopf & Härtel manifestiert hat, als dieser Verlag eben Haydns „Drey- und vierstimmige Gesänge“ herausbrachte: „Es scheint, Haydn sey zu schlechten Texten prädestiniert; eigentlich trägt er die Schuld seiner unwissenschaftlichen Schulbildung“. Das bisher unbekannte Verzeichnis der literarischen Bibliothek Haydns, erhalten im Nachlaßakt des Archivs der Stadt Wien, umfaßt in der dortigen Ordnung folgende Lyrik:

Hiller (Gottlieb), Gedichte (und Selbstbiographie), Cöthen 1805,
Hagedorn, poetische Werke, Wien 1779,
Kleist (Ewald v.), poetische Werke, ebenda,
Haller (Albrecht v.), poetische Werke (Gedichte), ebenda (1765),
Lichtwer, poetische Werke, ebenda,
Gellert, poetische Schriften, Wien 1792,
Gotter, Gedichte, Gotha 1787,
Bürger, Gedichte, Carlsruhe 1789,
Wieland, neue Gedichte, ebenda 1787,
Wilmsen (Friedrich Ernst), (Vermischte) Gedichte, Berlin (1762),
Lyrische Blumenlese (hg. v. Ramler), Leipzig 1774 (bis 1778),
Gellert, Schriften, Wien 1782,
Nicolai (Ludwig Heinrich), (Vermischte) Gedichte, Wien 1785,
Baumberg (Gabriele v.), Gedichte, Wien 1800 (mit einer Huldigung an H.),
Ramler, lyrische Gedichte, Berlin 1772,
Kleist (Ewald v.), Werke, Reutlingen 1785,
Voß, Gedichte etc., Frankfurt 1784,
Lubi (Michael), Gedichte, Graz (1804, mit einer Huldigung an seinen „Freund“ H.),
Alxinger, Gedichte, Klagenfurt 1788,
Matthisson, Gedichte, Zürich 1797 und 1802,
(Claudius), Werke des Wandsbecker Bothen, Carlsruhe 1791.

Zum Teil stammen diese Ausgaben aus der großen „Sammlung der vorzüglichsten Werke deutscher Dichter und Prosaisten“ (Wien, bei F. A. Schraembl, 1789—1796). Daneben ist aus den Handschriften der Kanons und ihren alten Verzeichnissen ersichtlich, daß Haydn Karl Heinrich Jördens' anonym erschienene „Epigrammenlese“ (Berlin 1789) benutzt hat; wahrscheinlich auch die von Ramler besorgte Anthologie „Christian Wernikens Überschriften“ (Leipzig 1780), kaum aber die „Fabellese“, die Ramler 1783 in Leipzig — wie seine „Lyrische Blumenlese“ ohne Autoren-

[1] Der Text wurde auch „Polyhymnia oder Die Feier (Die Macht) der Töne“ benannt; unter den Bruchstücken, die daraus in der „Allg. mus. Ztg.“ erschienen, war am 6. Juli 1803 eines mit dem Untertitel „Über Haydns Schöpfung“ gedruckt worden (s. auch die Fragmente am 9. Februar und 8. Juni 1803). Breitkopf & Härtel verlegten das ganze Buch noch 1803. Vgl. v. Hase, a. a. O., S. 41.

[2] Körner, der dem Dichter am 10. Juni 1797 gerade Haydn als Komponisten der unvollendeten „Malthesér“ empfohlen hatte, warnte Schiller am 29. März 1802 anläßlich der „Sehnsucht“ vor unserem Meister: „Ich zweifle nur, ob er ein gutes Gedicht versteht, da er immer in sehr schlechter Gesellschaft gelebt hat“ (Schnerich [2] S. 120 und Pohl II, 361).

namen — herausgegeben hatte. Dennoch sind gereimte Fabeln, wie sich zeigen wird, eine Hauptquelle dieser kurzen „Sinngedichte" gewesen, natürlich nur mit ihren Moralschlüssen, die deshalb oft zu den beibehaltenen Titeln aus dem Tierreiche in scheinbar unverständlicher Beziehung standen und Haydn manchmal zu dem Versuch eines anderen Titels bewogen haben. Wenn er übrigens wiederholt eine Vorlage „aus Gotters Fabeln" notierte, so ist das offenbar ein Irrtum gewesen.

Als Friedlaender 1902 sein grundlegendes Werk über „Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert" herausgab, konnte er (I. 1, S. 286ff.) zu den 42 gedruckten Kanons von Haydn nur bei sechs Originaltexten die Dichter eruieren: fünf von Lessing und einen von Richey. Die genannten Quellen und andere Sammlungen[1] haben es nun ermöglicht, von den 44 nachweisbaren Kanons vorläufig 38 bestimmten Dichtern zuzuweisen; der Rest ist vielleicht von Haydn selbst verfaßt. Es sind freilich oft modische Größen wie Eckartshausen, Hensler, Kretschmann, Richey, Tscherning; aber die Namen Opitz, Claudius, Lessing, Bürger, Gellert, Hagedorn, Logau und Lichtwer beweisen doch, daß Haydn nicht von allen guten Geistern verlassen war. Goethe und Schiller[2] fehlen bei ihm; ihre Gedichte waren in jenen neunziger Jahren noch schwer zugänglich, aber Haydns Bibliothek enthielt auch später nichts von diesen Beiden. Dagegen hat sich überraschenderweise ergeben, daß einer der zwei nichtdeutschen Texte dieser weltlichen Kanons, der bei Breitkopf auch mit einer Übersetzung (von Schreiber?) erschien: das seit mindestens zweihundert Jahren in Italien sprichwörtlich gewordene „Aspettare e non venire" von Jacopo Angiolo Nelli stammt, aus dem Anfang des Buches der „Serva padrona", das Pergolese unsterblich gemacht hatte. Leider mußte auch der Verfasser diese Aufklärung erst durch einen Romanisten, den Lektor der Wiener Universität Prof. Dr. Giorgio Reßman erfahren. Übrigens ist die zweite und dritte Zeile des Textes bei Haydn vertauscht.

Die folgende Liste soll in gedrängter Übersicht alles Wissenswerte über die 44 weltlichen Kanons von Haydn verzeichnen. Dabei sind die Nummern der 40, die in Elßlers Werkverzeichnis von 1805[3] erscheinen, vorangestellt. Daneben sind die Nummern der 40 genannt, die der Meister einer Reinschrift gewürdigt hat, in der Ordnung des Bibliothekskatalogs von Elßlers Hand (etwa 1807). Aus dieser Gegenüberstellung ergibt sich, daß von den 40 Kanons der ersten Ordnung bei Haydn nicht gerahmt waren: Nr. 7, 8 und 26, wovon die beiden ersten auch sonst nicht im Autograph erhalten sind. Diese sonstigen Niederschriften sind in der letzten Kolumne genannt[4]. Die letzte Nummernreihe bezieht sich auf die Ausgabe

[1] Zum Vergleich wurde besonders noch die „Epigrammatische Anthologie" von Carl Julius Schütz (Halle 1806) herangezogen.

[2] Die unter Haydns Namen posthum erschienene Schiller-Ballade „Die Teilung der Erde" stammt von dem Wiener Theaterkapellmeister Franz de Paula Roser, wie Herr Dr. Hugo Botstiber dem Verfasser freundlichst mitgeteilt hat.

[3] Der größtenteils eigenhändige Entwurfskatalog Haydns (Preußische Staatsbibliothek, Musikabteilung) nennt die Kanons nicht.

[4] In dieser Liste bedeutet Wien: Musiksammlung der Nationalbibliothek; Ges. d. Mfr.: Gesellschaft der Musikfreunde, ebenda; Berlin: Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek; Paris: Bibliothek des Conservatoire; Breitkopf: Archiv Breitkopf & Härtel. Die aus dem Nachlaß Haydns unter Nr. 518 der Musikbibliothek (Akt im Archiv der Stadt Wien) versteigerten „40 Canons mit deutschem, ital. und lat. Text, welche in Herrn Haydns

Breitkopf & Härtels und bezeichnet in der Klammer auch das Verhältnis der Worttexte. Am Schlusse der Liste stehen zwei Kanons, die Breitkopfs Druck über jene 40 hinaus enthält; endlich die zwei bisher ungedruckten aus dem Autograph in Breitkopfs Archiv. Diese vier Kanons sind wohl zuletzt entstanden.

Nr.	Titel[1]	Textanfang	Stimmen	Dichter	Breitkopf-Nr.	Autographe
1 (17)	„Hilar an Narziss“	(O stelle dich)	3	Hagedorn	14 (neu)	Wien, Paris
2 (18)	„Auf einen adeligen Dummkopf“	(Das nenn' ich)	3	Lessing	26 (neu)	Paris
3 (20)	„Das Sprichwort“ oder „Der Schuster bleib' bei seinem Leisten“[2]	(Ein jeder bleib')	8	Eckartshausen (Karl v. ?)	33 (veränd.)	Breitkopf
4 (37)	„Herr v. Gänsewitz zu seinem Kammerdiener“	(Befehlt doch draußen)	4	Bürger	25 (gleich)	Wien, Paris
5 (35)	„An den Marull“	(Groß willst du)	5	Lessing	12 (neu)	Paris
6 (15)	„Die Mutter an ihr Kind in der Wiege“	(Höre, Mädchen)	3	Haydn?	15 (neu)	Wien
7 (—)	„Der Menschenfreund“	(O wollte doch)	4	Gellert	30 (Titel neu)	—
8 (—)	„Gottes Macht und Vorsehung“	(Ist Gott mein Schutz)	3	Gellert	20 (neu)	—
9 (30)	„An Dorilis“	(Wie grausam)	4	Kretschmann (Karl Friedr.)	23 (veränd.)	Breitkopf
10 (10)	„Vixi“	(Ille potens)	3	Horaz	21 (Titel neu)	Wien, Breitkopf
11 (9)	„Der Kobold“ („Die Lehre“ oder „Der Tiermensch“)	(Du merke Dir)	4	Lichtwer	2 (neu)	Breitkopf
12 (6)	„Der Fuchs und der Marder („Der Scheinheilige“)	(Wer Schwache)	4	Lichtwer	4 (neu)	Breitkopf
13 (16)	„Der Abschied“[3]	(Kenne Gott)	5	Haydn?	38 (neu)	Breitkopf
14 (3)	„Die Hofstellungen“ oder „Hofsprache“[4]	(Es stecket Ja)	3	Logau	19 (veränd.)	Ges. d. Mfr., Wien, Breitkopf
15 (23)	„Aus nichts wird nichts“ („Nichts gewonnen, nichts verloren“)	(Nackt ward ich)	5	Richey[5] (Michael)	17 (neu)	Breitkopf
16 (36)	„Cacatum non est pictum“	(Beherzigt doch)	4	Bürger	11 (Titel neu)	Breitkopf
17 (27)	„Tre cose“	(Aspettare e non)	3	Nelli	1 (mit Übersetzung)	Breitkopf

Studierkabinette als Bilder hingen und in 6 abgetheilten Pakten (!) hergegeben werden“, sind noch im Esterházyschen Besitze (vgl. S. 114, Anm. 1); drei Rähmchen scheinen schon vor 1858 gefehlt zu haben.

[1] Die in Klammern beigesetzten Titel stehen zur Wahl in Breitkopfs Autograph, sind aber wohl nicht alle von Haydns eigener Hand.

[2] Im Breitkopf-Autograph „Canone in Carricatura“ benannt: ein richtiger „Schusterfleck“, wie Beethoven sagte.

[3] Dieser scheint der älteste unter den weltlichen Kanons gewesen zu sein; schon Griesinger („Allg. mus. Ztg.“ 26. Juli 1809 und Buch S. 46) druckte ihn aus dem Ende des ersten Londoner Tagebuches ab. In der „Allg. mus. Ztg.“ erschien dieser Kanon als Probe mit dem neuen Text auch am Schluß der Rezension vom 12. Dezember 1810, die beide Werke: die Zehn Gebote und die 42 Kanons, besprach. Eine Reinschrift im Archiv Artaria: am 25. März 1806, wahrscheinlich für Carlo Artaria von Elßler kopiert, von Haydn datiert und gefertigt; danach abgedruckt bei Artaria-Botstiber S. 91 (vgl. Pohl-Botstiber III. 250).

[4] Der Entwurf bei der Ges. d. Mfr. gilt einer anderen Fassung.

[5] Haydn benutzte nicht das Original, sondern ein viel späteres Plagiat von Alois Blumauer, das als „Die letzten Worte eines Sterbenden“ — angeblich „Nach dem Französischen“ wiederholt gedruckt worden ist, z. B. in Jördens' „Blumenlese deutscher Sinngedichte“ (Berlin 1789).

Nr.	Titel	Textanfang	Stimmen	Dichter	Breitkopf-Nr.	Autographe
18 (12)	„Vergebliches Glück" oder „Fruchtloses Glück"	(Es ist umsonst)	2	Tscherning (Andreas)[1]	35 (gleich)	Breitkopf
19 (32)	„Grabschrift"	(Hier liegt Hans Lau)	4	Hensler (Peter Wilh.)	18 (neu)	Wien, Breitkopf
20 (31)	„Das Reitpferd" oder „Reiterpferd"	(Wie manche schliefen)	3	Lichtwer	41 (neu)	Breitkopf
21 (34)	„Tod und Schlaf"	(Tod ist ein)	4	Logau	13 (gleich)	Ges. d. Mfr., Wien, Breitkopf
22 (24)	„An einen Geizigen"	(Ich dich beneiden)	3	Lessing	3 (veränd.)	Wien, Paris
23 (33)	„Das böse Weib"[2]	(Ein einzig)	3	Lessing	27 (neu)	Wien, Berlin
24 (1)	„Der Verlust"	(Alles ging)	3	Lessing	6 (neu)	Wien
25 (29)	„Der Freigeist" oder „Über den Freigeist"	(Fliehe, fliehe)	3	Haydn?	16 (neu)	Wien
26 (—)	„Die Liebe der Feinde"	(Nie will ich dem)	2	Gellert	10 (neu)	Berlin
27 (19)	„Der Furchtsame" oder „Furcht vor'm Gewitter"	(Kaum seh' ich)	3	Lessing	9 (veränd.)	—
28 (28)	„Gewißheit und Ungewißheit" oder „Die Gewißheit"	(Ob ich morgen)	4	Lessing	5 (gleich)	Wien
29 (22)	„Phoebus und sein Sohn" („Die Dunkelheit")	(Zwischen Gott)	4	Lichtwer	22 (veränd.)	Breitkopf
30 (11)	„Die Tulipane" („Der Mensch")	(So war der Mensch)	2	Lichtwer	36 (neu)	Breitkopf
31 (40)	„Das größte Gut"	(Ein weises Herz)	3	Haydn?	40 (gleich)	Breitkopf
32 (21)	„Der Hirsch" oder „Die Hirsche" („Der Spötter" oder „Die Prüfung")	(Jeder prüfe)	5	Lichtwer	8 (neu)	Breitkopf
33 (38)	„Überschrift eines Weinhauses"	(Wein! Bad!)	4	Opitz[3]	29 (neu)	Ges. d. Mfr., Wien, Breitkopf
34 (13)	„Der Esel und die Dohle" („Die Bewunderung")	(Ein Narr)	8	Lichtwer	37 (neu)	Breitkopf
35 (5)	„Die Schalksnarren"	(Ein Herz)	6	Logau	31 (neu)	Ges. d. Mfr., Breitkopf
36 (14)	„Zweierlei Feinde" oder „Innerer und äußerer Feind"	(Dein kleinster Feind)	3	Tscherning[4]	39 (neu)	Breitkopf
37 (26)	„Der Bäcker und die Maus"	(Wer leichtlich zürnt)	5	Lichtwer	24 (veränd.)	Breitkopf
38 (4)	„Die Flinte und der Hase" oder „Alles umsonst"	(Was hilft Gesetz)	4	Lichtwer	28 (neu)	Breitkopf
39 (25)	„Der Nachbar" oder „Die Nachbarn" („Der Betrogene")	(Sehr nützlich ist)	4	Lichtwer	32 (neu)	Breitkopf
40 (39)	„Liebe zur Kunst"	(Wer Lust)	4	Logau	34 (neu)	Ges. d. Mfr., Breitkopf
(41) 7	„Frag' und Antwort zweier Fuhrleute" oder „Die Welt"	(Geh', sag' mir nur)	5	Haydn?	7 (neu)	Breitkopf
(42) 2	„Der Fuchs und der Adler"	(Je höher Stand)	3	Lichtwer	42 (neu)	Breitkopf
(43) 8	„Der Wunsch"	(Langweiliger Besuch)	4	Hagedorn	—	Breitkopf
(44) —	. . . . .	(Gott im Herzen)	3	Haydn?	—	Breitkopf

Die Konkordanz Breitkopf (Druck) – Haydn (Werkverzeichnis) lautet demnach: 1—17, 2—11, 3—22, 4—12, 5—28, 6—24, 7—(41), 8—32, 9—27, 10—26, 11—16, 12—5, 13—21, 14—1, 15—6, 16—25, 17—15, 18—19, 19—14, 20—8, 21—10, 22—29, 23—9, 24—37, 25—4, 26—2, 27—23, 28—38, 29—33, 30—7, 31—35, 32—39, 33—3, 34—40, 35—18, 36—30, 37—34, 38—13, 39—36, 40—31, 41—20, 42—(42).

---

[1] Aus dem Arabischen.

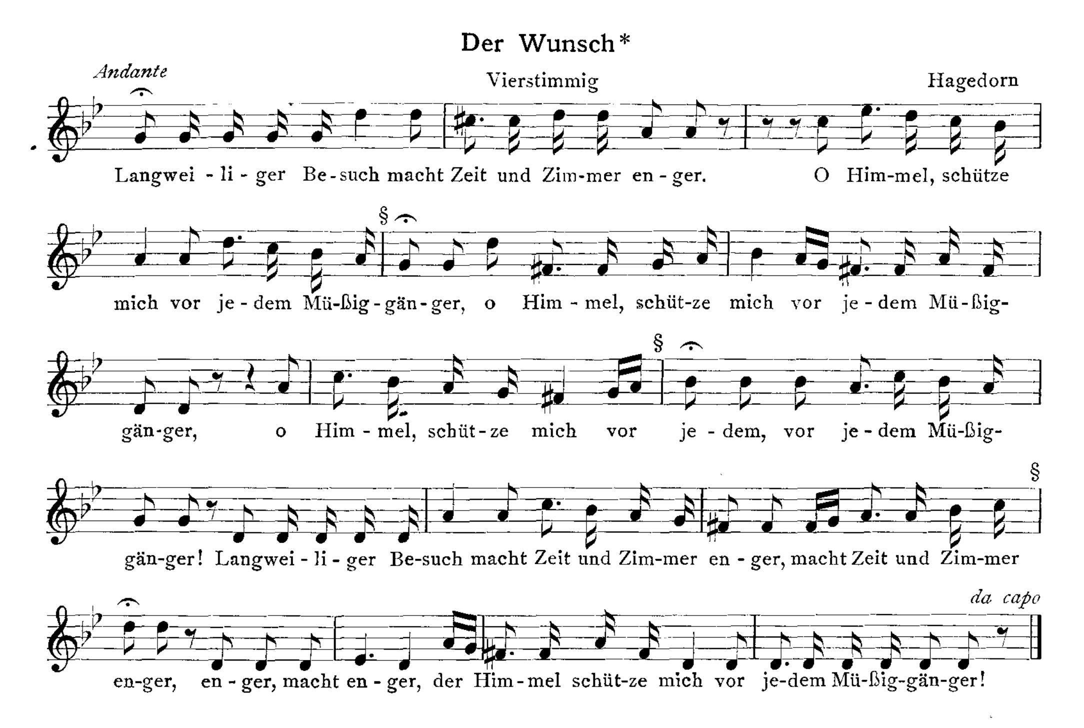
[2] In drei Fassungen erhalten.

[3] Aus dem Lateinischen.
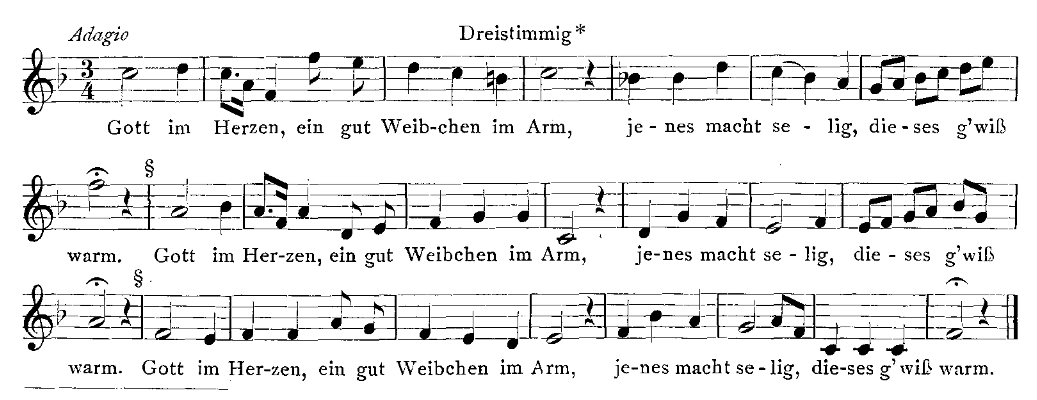
[4] Aus dem Arabischen.

Mit freundlicher Bewilligung des Verlags Breitkopf & Härtel werden im folgenden die beiden Kanons veröffentlicht, die sich im Manuskript seines Archivs (Sopranschlüssel) als ungedruckt erwiesen haben. Davon ist der erste besonders reizvoll:

Der Wunsch*



Den Text des zweiten neuen Kanons, der keinen Titel trägt, hat Haydn 1792 gegen Ende seines (ersten) Londoner Tagebuchs notiert, wo auf zwei Seiten mehrere Sinnsprüche stehen — selbst in lateinischer und italienischer Sprache — wo aber nur der „Abschied" auch komponiert erscheint. Zum Texte dieses bekannten Kanons hat Haydn hier, in der ersten Niederschrift, eine Widmungsformel gesetzt: „So viel zum Angedenken Ihres". Und ähnlich heißt es nach den Worten unseres neuen Kanons („. . . g'wiß warm"): „mit eben einer Wärme der ächten Freundschaft empfilt sich zu beständigem Angedenken". Er lautet:



* Erste Veröffentlichung. Eigentum von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Nachdruck nicht gestattet.

Von den anderen, nicht komponierten, deutschen Sinnsprüchen oder Stammbuchversen aus London, die wohl meist von Haydn selbst verfaßt sind, sei nur noch einer zitiert, ein Gegenstück zu Lessings „Bösem Weib", von dem man annimmt, daß es Haydn an seinen eigenen Hausgeist erinnerte:

„Begehre nicht ein Glück zu groß
Und nicht ein Weib zu schön —
Der Himmel möchte dir dies Los
Im Zorne zugestehn".

* * *

Es erübrigt nun, von den vier neuen Teilausgaben zu sprechen, die diese Untersuchung angeregt, besser: dazu gereizt haben. An erster Stelle ist in jeder Hinsicht die Auswahl zu nennen, die Fritz Jöde bei Georg Kallmeyer in Wolfenbüttel 1932 herausgegeben hat („Beihefte zum Musikanten, 1. Reihe: Vokalwerke, Nr. 19: Joseph Haydn, Kanons zum Singen und Spielen auf Instrumenten"). Das ist ein Sonderdruck aus dem 2. Teil des dreibändigen Sammelwerks „Der Kanon, ein Singbuch für alle" im gleichen Verlag und umfaßt 27 weltliche Kanons von Haydn, aber auch die „Zehn Gebote der Kunst". Wie diese sind auch jene meist mit den Texten des Breitkopf-Druckes versehen. Es sind die Kanons Nr. 36, 33, 18, 14, 5, 25, 10, 6, 26, 40, 35, 17, 11, 28, 7, 1, 21, 38, 24, 2, 37, 12, 23, 19, 16, 4 und 32 in Haydns erster Ordnung. Aber bei Nr. 33 (Breitkopf 29) ist der Text aus Haydns Fassung, der Titel aus Schreibers Anfang übernommen; Nr. 5 (12) und 6 (15) haben den originalen Text; Nr. 40 (34) und 35 (31) haben nochmals neue Texte erhalten, betitelt „Die liebe Maienzeit" sowie „Klugheit und Eitelkeit"; Nr. 17 (1) steht nur in der Übersetzung; Nr. 23 (27) aber hat wie bei Friedlaender beide Texte zur Wahl.

In merkwürdigem Zusammenhang mit dem schon 1925 erschienenen 2. Teil des Jödeschen Sammelwerkes „Der Kanon", das auch von anderen pädagogischen Anthologien seither benutzt worden ist, steht das zweibändige Liederbuch „Mein Österreich", 1929 und 1930 im Österreichischen Bundesverlag herausgegeben von Vinzenz Goller und Johann Paul Simmer, mit Erlaß des Unterrichtsministeriums für Mittelschulen zugelassen. Hier sind sieben Kanons unter dem Namen Haydns abgedruckt, von denen sich aber nur die „Zwei Kanons in der Quinte" (Nr. 26 und 18 der ersten Ordnung) als echt erwiesen haben. Apokryph sind: der zwei- und der dreistimmige Kanon „Die Intervalle" sowie „Tief im grünen Wald", die von Eusebius Mandyczewski stammen und schon bei Jöde abgedruckt waren; ferner der „Abschieds-Kanon" (Vögelein fliegst du aus), der auch von Mandyczewski herrührt; endlich „Glück zum neuen Jahr", bekanntlich von Beethoven. Ihm ist dagegen noch ein Kanon von Mandyczewski: „Zum Abschied" (Lebt wohl) zugeschrieben. Weitere Untersuchungen dieses Liederbuchs waren für den vorliegenden Zweck nicht nötig. Aber es muß hier doch betont werden, daß der erfahrene und gewissenhafte Haydn-Forscher Mandyczewski vor dem Erscheinen — mindestens des zweiten Teils, der fünf von diesen sechs unterschobenen Kanons enthält — aus dem Leben geschieden war.

Unter dem Titel „Joseph Haydn—J. W. Goethe" gab Viktor Keldorfer bei Karl Hochstein in Heidelberg Ende 1931, zu der Doppel-Zentenarfeier, „Gesänge für Männerchor" heraus: vier Schottische, deutsch unterlegte Lieder als Männerchöre bearbeitet, mit der originalen Klaviertriobegleitung, und fünf Kanons mit neuer Klavierbegleitung (Nr. 6, 19, 15, 32 und 23 der ersten Ordnung). Abgesehen von Nr. 23, „Das böse Weib", das mit dem ursprünglichen Text von Lessing abgedruckt ist, sind die vier anderen Kanons mit Goethe-Worten unterlegt. Drei davon mit den bereits von Schreiber gewählten; bei Nr. 6 aber, wo der Name

Goethes in Breitkopfs Druck nur versteckt genannt und auch in Friedlaenders Neudruck bei Peters gar nicht erwähnt war, ist anstelle der „Sorge" noch ein anderes Goethe-Gedicht gefunden und verwendet worden: „Menschengefühl". Im übrigen hielt sich der Herausgeber an das Verfahren Friedlaenders. Die Annahme des Vorworts, daß gar nur zwei von diesen vier Kanons bereits mit Goethe-Texten versehen waren, daß aber hier ein „Berührungspunkt Haydns mit Goethe zu Lebzeiten der beiden großen Deutschen" gelegen sei, ist durch das Gesagte bereits richtig gestellt.

Zuletzt erschienen, wieder in der Edition Peters (Nr. 2965a), „24 Kanons" von Haydn, herausgegeben von Wilhelm Weismann. Der zweite Teil dieses Heftes enthält „Die Zehn Gebote" mit beiden Textfassungen, der erste aber weltliche Kanons (Nr. 30, 18, 6, 22, 23, 10, 7, 21, 28, 17, 4, 41, 37 und 3 unserer Liste). Im Vorwort meint der Herausgeber, daß durch die Texterneuerungen des Breitkopf-Druckes „nicht wenige der Kanons musikalisch vollkommen unverständlich geworden waren"; er habe deshalb „es sich zur Pflicht gemacht, die hier im I. Teil gebotene Auswahl von 14 Kanons im Originaltext zu bringen". Dazu benutzte er nicht etwa Haydns Autographe, deren Standorte zum Teil schon bekannt waren, noch auch die Abschrift Hummels, die der frühere Herausgeber des gleichen Verlags (Max Friedlaender) vielleicht wegen seiner Mitarbeit an der Gesamtausgabe Haydns vorenthalten mußte, sondern nur das unvollkommene Beiblatt des Breitkopf-Druckes. So kam es, daß gleich der erste Kanon dieser neuen Peters-Ausgabe (Nr. 30 — Breitkopf 36) statt der Moral der „Tulipane" den „Inneren Sinn" — aus Schillers „Lied von der Glocke" — zum Texte hat. Bei Nr. 22 ist der originale Lessing-Text nach dem Beiblatt falsch zitiert: „erspar, erwirb, erspar" statt „erspar, ererb, erwirb". Die von Schreiber geänderten Texte zu Nr. 37 und 3 sind nicht wieder hergestellt worden. Seine neuen Titel wurden zum Teil übernommen, der des originalen Textes zu unserer Nr. 41 als „Zwiegespräch" supponiert. Was von den „Zehn Geboten" im Vorwort gesagt ist, wäre dahin zu berichtigen, daß Artaria & Co. in Wien das Werk schon 1810 mit dem Originaltext nachgedruckt haben (Pl.-Nr. 2073, V.-Nr. 2087), als „Eigenthum der Herausgeber", die es vielleicht von Elßler erworben hatten.

* * *

Nur der Vollständigkeit wegen sind zum Schluß noch einige Kanons zu nennen, die nicht in diese Reihen gehören. In England hat Haydn den vierstimmigen „Hundekanon" geschrieben, für den Gedenkstein des Lieblingstieres, das der befreundete Musiker Venanzio Rauzzini verloren hatte (abgedruckt bei Pohl, „Haydn in London", S. 276). — Haydns bekannte Visitkarte auf den „Greis" von Gleim ist eigentlich kein Kanon. — Der enigmatische Kanon „Non omnis moriar" nach Horaz, Haydns freimaurerischer Wahlspruch in den letzten Jahren, stand auf seinem ersten, 1814 von Siegmund Neukomm gesetzten Grabstein und ist von diesem Schüler komponiert (seine eigene Auflösung in der Musiksammlung der Nationalbibliothek Wien, Aut. 18463). — Der „Scherzkanon" (Meine Herren . . .), mit einem ähnlichen, Mozart zugeschriebenen, um 1823 bei Friedrich Hofmeister (V.-Nr. 944) in Leipzig erschienen, ist apokryph. — Die 1906/7 bei Breitkopf & Härtel („Deutscher Lieder-Verlag", Nr. 4774) erschienenen „Zwölf dreistimmigen Kanons und Scherzliedchen", aus dem Englischen übersetzt von Dr. August Stern, sind identisch mit den „Twelfe Sentimental Catches and Glees", die Haydn nach Melodien des Earl of Abingdon mit Harfen- oder Klavierbegleitung gesetzt hatte; sie erschienen bei Monzani um 1795, dann ohne Abingdons Namen bei Monzani & Cimador um 1803, und enthalten keine Kanons.

Eine erste Originalausgabe aller weltlichen Kanons von Josef Haydn, die diese Ergebnisse berücksichtigt, ist in Vorbereitung.

Johannes Wolgast †

Von

Fritz Dietrich, Heidelberg

Am 24. Oktober 1932 ist Johannes Wolgast durch den Tod abberufen worden. Der qualvoll Leidende ist von den Martern einer Krankheit erlöst worden, die er ein halbes Jahrzehnt lang mit schier übermenschlicher Geduld und Stille bis zum Ende getragen hat. In ihm verliert das Leipziger Kirchenmusikalische Institut den unermüdlich tätigen Assistenten seines Leiters Karl Straube und zusammen mit dem Landeskonservatorium einen geistigen Führer, durch dessen Hände als Bibliothekar und Dozent für Musikgeschichte alle Fäden liefen.

Als Sohn eines Volksschullehrers am 2. Juli 1891 zu Kiel geboren, besuchte Wolgast die dortige Gelehrtenschule und das Gymnasium. Wie eine Vorahnung seines späteren Geschickes mutet es an, daß er schon in diesen frühen Jahren von einer schweren Krankheit befallen wurde, die seinen Schulbesuch oft auf lange Zeit unterbrach. In Schleswig bestand er Ostern 1914 das Abitur und begab sich hierauf nach Leipzig, wo er während des Sommersemesters die Universität und das Konservatorium besuchte. In diesem ersten Semester wurde er bereits Schüler von Karl Straube, Hugo Riemann und Joseph Pembaur. Da brach der Krieg aus. Als Freiwilliger zog der junge Student ins Feld und kämpfte als Frontsoldat in Flandern, Galizien und Rußland. Eine zweimalige schwere Erkrankung hatte jedoch zur Folge, daß er zuletzt in Garnison (Neumünster) verbleiben mußte. Im November 1918 wurde er als Kriegsbeschädigter entlassen; indessen hatte seine Gesundheit so gelitten, daß er zunächst ein Jahr im Hause seiner Mutter zur Erholung verbrachte und erst im Herbst 1919 seine durch den Kriegsdienst unterbrochenen Studien wieder aufzunehmen vermochte. Er führte sie in Leipzig weiter, nunmehr unter Arnold Schering, später unter Hermann Abert. Als letzterer im Frühjahr 1923 nach Berlin berufen wurde, folgte ihm Wolgast und promovierte daselbst im Februar 1924 mit einer Arbeit über: „Georg Böhm, ein Meister der Übergangszeit vom 17. zum 18. Jahrhundert". Die ersten Anregungen, über diesen Meister zu arbeiten, hatte er von Straube empfangen. Dieser war es auch, der durch sein kritisches Urteil in ihm die Entscheidung reifen ließ, von einer weiteren Ausbildung für die praktische Laufbahn abzustehen und sich nunmehr ganz der Musikwissenschaft zu widmen.

Im Frühjahr 1924, bald nach der Promotion, erhielt Wolgast die Berufung auf den Posten eines Direktorialassistenten am Kirchenmusikalischen Institut zu Leipzig. Als solcher unterstützte er nicht nur Straube in seinen Geschäften als Institutsleiter, sondern übernahm noch dazu den Musikgeschichtsunterricht am Institut, später auch noch am Konservatorium: ein Amt, worin ihm bereits Kretzschmar und Schering Vorgänger gewesen waren. Es gelang ihm, den Aufbau dieses Faches nach dem Vorbild der musikwissenschaftlichen Universitätsbetriebe umzugestalten. In der klaren Erkenntnis, daß ohne Beschäftigung mit Literatur und Denkmälern ein gedeihliches musikgeschichtliches Arbeiten nicht möglich ist, schritt Wolgast zum Ausbau der Institutsbibliothek. Er kam fast einem Neuaufbau gleich, da die alten Bestände durch Inflationsverkäufe auf ein Minimum zusammengeschmolzen waren. Mit unendlicher Freude und großem Stolz konnte er auf dieses Werk blicken, dem ein gut Teil seines rastlosen Fleißes gewidmet war. Nimmt man nun noch hinzu, daß er durch seine große Güte und Freundlichkeit das uneingeschränkte Vertrauen der Lehrerschaft ebenso wie die herzliche Zuneigung der Schüler besaß, so kann man wohl sagen, daß er nicht nur ein Mitarbeiter, sondern geradezu ein Mittelpunkt des Instituts war.

Dieselbe menschliche und persönliche Haltung, die ihn so innig mit seinen Freunden und Schülern verband, war es auch, die ihn zu der glücklichen Rolle eines einflußreichen Mittlers im diplomatischen Verkehr zwischen Kirche und Konsistorium einerseits, dem Institut und Konservatorium andrerseits so hervorragend befähigte. So gelang es ihm auch, die Kirchenbehörde für den Plan einer fortlaufenden Publikationsreihe, der „Veröffentlichungen des Kirchenmusikalischen Instituts der ev.-luther. Landeskirche in Sachsen" zu gewinnen, nachdem der Staat sich hierzu ablehnend verhalten hatte. Die Leitung dieser Veröffentlichungen, die er selbst ins Leben gerufen hatte, lag in seinen Händen; er war es auch, der aufs uneigennützigste für ihren Weiterbestand sorgte. Die Anlage erfolgte von vornherein so, daß neben den Musikveröffentlichungen auch theoretische Abhandlungen herliefen. In diesem Rahmen besorgte Wolgast selbst die Gesamtausgabe der Werke Georg Böhms; es war ihm noch vergönnt, das Imprimatur für den zweiten (und letzten) Band, dessen Erscheinen Ende des Jahres zu erwarten ist, zu erteilen. Damit ist der Musikwissenschaft, insbesondere aber der Bachforschung, ein unschätzbarer Dienst geleistet worden, denn es zeigt sich in letzter Zeit immer deutlicher, daß wesentliche Voraussetzungen des Bachschen Schaffens, vor allem seiner Orgelmusik, aufs tiefste in den Werken jenes originellen und modernen Einflüssen in höchstem Grade zugänglichen Lüneburger Meisters verborgen liegen. Ebenso plante Wolgast eine Gesamtausgabe der musikalischen Werke des Thomaskantors Seth Calvisius, die er selbst herausgeben wollte. Befreundete Kollegen stellten sich ihm zur Verfügung, um die Herausgabe der Werke eines Nik. Bruhns, Hier. Praetorius und Joh. Walther zu übernehmen.

Eine Leistung von außerordentlichem Rang vollbrachte Wolgast, als er in zäher und unermüdlicher Arbeit einen Katalog der Werke J. S. Bachs zusammenstellte, der für jede einzelne Komposition sämtliche bibliographischen und literarischen Nachweise enthält. Dieser Bachkatalog stand unmittelbar vor der Vollendung, als der Tod dazwischentrat. In vielen Nächten der letzten Jahre, in denen ihm die Schmerzen seines Leidens keine Ruhe gönnten, hat der rastlos Tätige seine letzten Kräfte dieser Arbeit geopfert.

Die letzten Pläne des Verstorbenen galten einer Monographie Georg Böhms, die 1933 anläßlich der 200. Wiederkehr seines Todestags erscheinen sollte. Außerdem fand sich ein Manuskript vor, das die Einleitung enthält zu einer größeren Arbeit: „J. F. Fasch und sein Verhältnis zur pietistischen Bewegung, dargestellt an den Briefen Faschs an Zinzendorf". Aus dem beiliegenden Briefwechsel geht hervor, daß der Verfasser schon seit Anfang 1930 sich mit den Gedanken über diesen Aufsatz trug. Ebenso blieb eine Studie unvollendet, die als Beitrag zur (nicht erschienenen) Hermann Abert-Gedenkschrift geplant war. Ein weiteres Wirkungsfeld erschloß sich Wolgast durch seine Betätigung in Fragen und Problemen der gegenwärtigen kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung. So gehörte er dem Herausgeberkreis der Zeitschrift „Musik und Kirche" an, für welche er zwei wertvolle Beiträge, sowie fortlaufende Berichte über das Leipziger Institut lieferte. Auf eine Reihe kleinerer Aufsätze und Vorträge, die Wolgast auf kirchenmusikalischen Tagungen gehalten hat, darf hier kurz hingewiesen werden. Sie sind zumeist in Kirchenmusikzeitschriften veröffentlicht worden („Musik und Kirche"; „Der Kirchenchor"). Unter ihnen befindet sich auch eine Arbeit, welche die Entstehungsgeschichte des Leipziger Kirchenmusikalischen Instituts bis zu seiner Übernahme durch das Konsistorium im Jahre 1926 aufzeigt.

Jm Jahre 1927 konnte Karl Straube auf eine 25jährige Tätigkeit in Leipzig zurückblicken. Dieses Jubiläum veranlaßte Wolgast, die Musikerpersönlichkeit Straubes in einer kurzen Darstellung zu umreißen. Sie erschien 1928 im Druck. Es war im Winter 1927/28, als er, beschäftigt mit der Abfassung jenes Buches, die ersten Anzeichen der Krankheit an sich verspürte, von der er nicht mehr genesen sollte. Allen nun folgenden Leiden und Qualen zum Trotz ließ er dennoch keinen Augen-

blick von der Erfüllung seiner hochgestellten Aufgaben ab. Zu Beginn des diesjährigen Wintersemesters trat der treue Lehrer, dem das Zeichen des nahenden Todes schon im Antlitz stand, nochmals vor seine Schüler, um die erste Stunde seiner Vorlesung zu halten. Sein Erscheinen wirkte so ergreifend, daß manche unter den Hörern ihm hinterher voll Dank und Rührung die Hand drückten. Es war seine letzte Stunde gewesen. Er mußte sich alsbald legen und einer schweren Operation unterziehen, auf die man die letzte Hoffnung setzte. Sie verlief ergebnislos: das Leiden, eine schwere chronische Gehirnentzündung, war unheilbar. Kurz darnach brachte der Tod die Erlösung.

Mit Johannes Wolgast ist ein Mann dahingegangen, von dessen Wirken man nur sagen kann, daß es von jener Stille und Innerlichkeit getragen war, die allein ein tief frommes Gemüt wie das seinige zu empfangen vermochte. Die Reinheit und Strenge seines Glaubens duldete nichts als bedingungslose Aufopferung für den Anderen, restlose Unterordnung unter die Sache. Der Stolz, den er im Innern hegte, blieb verschlossen. Niemals trat er nach außen in Erscheinung, niemand bekam ihn zu fühlen. Nun leuchtet dem Heimgegangenen das Licht der ewigen Wahrheit, um dessen irdischen Abglanz er in seinem Leben gerungen hat. Wir aber trauern um den Menschen, dessen ganzes Tun erhellt war von dem Sinn jener Worte: *Non clamor, sed amor psallit in aure Dei.*

Miszellen

Zum letztenmal: „Grenzen musikalischer Rundfunksendung". Zu der Erwiderung Ernst Latzkos noch einmal sachlich Stellung zu nehmen, halte ich für zwecklos. Es bleibt das Schicksal aller Zwiegespräche über derartige Themen, daß zum großen Teil aneinander vorbeigeredet wird. Die Einstellung beider Seiten zu Aufgabe, Möglichkeiten und Wirkungen des Rundfunks dürfte deutlich geworden sein. Mag sich jeder Einzelne entscheiden, welcher Weg zur Pflege ernster Musik ihm der richtige scheint. Soeben lese ich eine positiv gehaltene Besprechung des ersten „Konzertfilms" (tonfilmische Wiedergabe eines Orchesterwerks, wobei der Dirigent und das Orchester in verschiedensten Ausschnitten gezeigt werden). Etwa in einer Filmzeitung? Nein, im Verbandsblatt des Reichsverbands deutscher Tonkünstler und Musiklehrer! Hält man es für möglich? Es scheint angesichts solcher Ereignisse doch nicht ganz abwegig, zur Besinnung über die Verantwortung ernster Musik gegenüber aufzurufen. Richard Baum (Kassel).

Hofhaimeriana. — Zu meinem Buch „Paul Hofhaimer, Ein Lied- und Orgelmeister des deutschen Humanismus" (Cotta 1929) sind mir in den zwei Jahren seit Erscheinen eine ganze Reihe von Berichtigungen und Ergänzungen teils durch eigne Studien, teils durch Einsendungen freundlicher Leser zugewachsen. Da ich bezweifle, daß das Buch je eine „zweite verbesserte" Auflage wird erleben können, erlaube ich mir, die wichtigsten dieser Miszellen hier in der Reihenfolge der Seitenzahlen beizubringen.

Zu S. 5: Hofhaimer hinterließ aus seiner vierten Ehe noch eine dritte Tochter, 1529 geboren, der etwa noch geborene Sohn wäre frühestens von 1530. Ein Oswald Hofhaimer war 1562 Organist im Stift Sankt Lambrecht — vielleicht ein Sohn jenes Florian Hofhaimer, der 1509 im benachbarten Mariazell orgelte.

Zu S. 9: Squarcialupi starb 1480. Zu Beginn des nächsten Absatzes lies: „Paulus wird früh im Chor als Kantoreiknabe gesungen sowie daheim georgelt haben . . ."

Zu S. 11: Fr. Blume macht (Dt. Lit. Ztg. 1930 Sp. 2334/35) auf die Möglichkeit aufmerksam, daß jener 1492 in Straßburg geschilderte Organist des Kaisers „Meister Peter" jener „familaris regius" Petrus de Opitiis sein könnte, der als Vater

des Benedictus de O. nachgewiesen ist (vgl. Dénes v. Bártha, Benedictus Ducis u. Appenzeller, 1930).

S. 17 unten statt Joh. Kreme lies Kremer.

S. 25: Schluß des letzten Absatzes: auch Benedict Ducis weilte gegen 1515 in Wien.

S. 28: 3. Textzeile lies: „Lebendiges Zeugnis wohl weniger der Respondiertechnik als einer generalbaßähnlichen Unterstützung des Chors durch die Orgel ist der Hans Weiditzsche Holzschnitt „Kaiser Max, die Messe hörend". Über die Beziehung zwischen Hofhaimer und Sbrulius berichtet ein Brief von Scheurl an Eck vom 24. Nov. 1518: „Meus Sbrullius Augustae agit apud d. Paulum, Caesaris ab organis". (Frndl. Mittlg. v. G. Buchwald).

S. 32 Zeile 20: als frühestes mögliches Datum für Hofhaimers Übersiedlung nach Augsburg käme gemäß einer Rechnungsnotiz vom Hof Friedrichs des Weisen bereits 1509 in Betracht.

Zu S. 44 Mitte: Schon 1488 vermerken die Torgauer Rechnungsbücher 6 Gulden Zehrgeld für den Hoforganisten Corbinian Temlinger aus München (1490 in Leipzig immatrikuliert) gen Innsbruck — also ist Temlinger wohl einer der frühesten Hofhaimerschüler gewesen und dies der (bisher nachweisbar) erste Anfang der Beziehungen zwischen Friedrich dem Weisen und Hofhaimer (G. Buchwald in der Vjschr. der Luthergesellschaft 1929, S. 82); Temlinger begegnet am Torgauer Hof bis 1493. Bei Buchwald auch manche orthographisch genauere Aktenlesungen gegenüber den Fassungen bei Adolf Aber.

Neuestens weist W. Gurlitt (Jahrbuch der Luthergesellschaft 1932) eine Reihe neuer Beziehungen Hofhaimers und Isaacs zu Torgau nach. So ist Hofhaimer 1494 mit Friedr. dem Weisen von Lüttich geradeswegs nach Lochau geritten.

Zu S. 59: Hofhaimer vermälte sich mit Ursula Kolb in Passau am 7. Juni 1519 (vgl. W. M. Schmid in ZfM XIV 316).

Zu S. 63: Der Zweck von Hofhaimers Reise 1529 zu Kaiser Ferdinand I. ist nunmehr genau geklärt durch nachstehende Bittschrift des Künstlers an den Monarchen, für deren gütige Überlassung ich in Herrn Hofrat Koczirz in Wien wärmstens danke:

Durchleuchtigister grosmechtigister Kunig,

gnedigister Herr,

Es ist nun über funftzig Jar, das ich zu weylennd dem durchleuchtigisten Fursten, Ewer ku. Mt. Vettern Ertzhertzog Sigmunden zu Osterreich loblicher Gedechtnuss erstlich mit Dinst khomen und nachvolgends an Underlass Kayser Maximilian etc. alayn bey dreißig Jaren mit hochsten Trewen und Vleiss, auch meines Hoffens zu gnedigistem Gefallen dermaßen gedient, des sein kayserlich Mt. ayn gnedigisten Willen zu mir getragen hat. Dyweil ich auch mit seiner Mt. und in derselben Dinst eraltet, auch derselben zu Gefallen mich mer in Übung zu Auffnemmung meiner Khunst dan zu Pesserung meiner Narung beflissen in Furnemmen gewesen bin und pas versehen zu werden verhofft hab, damit ich mich, mein Hausfraw und Kynder, der ich ytz drey Töchter hab, dester leichter ernern und hinbringen möcht, wye das alles noch vilen Ewer ku. Mt. Hofgesind und meniklich wissend ist, dyweil sich aber nach Schikhung Gottes zuegetragen, das sein kay. Mt. Todes abgangen und dye Pesserung meiner Versehung mer an meinen Anhalten dan an seiner Mt. Willen gemangelt, so khan ich dannoch dye eingepildet von Jugend auff underthenigist Lieb zu seiner kay. Mt. und demselben Haus Osterreich ye nit ablegen, sunder hab seid der Zeit Eurer ku. Mt. grosbegerten Ankhunfft und von Got geordenten seligen Anfang derselben Regirung ye und allweg Gelegenhayt und Ursach gesucht, mich derselben Eurer ku. Mt. als dem Pluet des hochgedachten meins allergnedigisten Herrn zu erzaygen und Ewr. ku. Mt.

obgemelter meiner Dinst underthenigklich zu berichten, aber des bisher nit Fueg gehabt, biss ich ayn musicalisch Instrument berayten hab lassen, welches ich zu Ewr ku. Mt. Capellen steuren thue. Und ist demnach an dyeselb Ewr ku. Mt. mein underthenigist Bitt, dye welle solch Erung von mir als Eurer ku. Mt. und derselben Vorelltern des Hauss Osterreich so allten willigisten underthenigisten Diener gnedigklich annemmen und von ku. angeborner osterreichischen herbrachten und hochberümbten Tugend und Mildikhayt mich gnediklich bedenncken, auch meiner lanng Zeit gethanen Dinst gnedigklich geniessen lassen. Bevilch mich hyerauff Ewrer ku. Mt. underthenigistes Fleiss als meinen gnedigisten Herrn.

E. ku. Mt.

underthenigister gehorsamister Dyener
Pauls Hofhaimer, Organist

In dorso:
Pauls Hoffhaymer, Organist.
Ad regem.
20. May 29.

(Original im Hofkammerarchiv in Wien, Abteil. Niederösterreichische Kammer; 20. Mai 1529).

S. 72, zu den Beispielen weiblichen Sologesangs im 15./16. Jh.: Als man in Troyes 1486 König Karl VIII. von Frankreich begrüßte, saß auf einer Bühne ein junges Mädchen, orgelte und sang dazu „ein liebliches Tedeum" (M. Brenet, Les concerts en France S. 11). — Zu den deutschen Lautenisten des 15. Jahrhs. in Italien gehört auch Berthold v. Basel, der dem Herzog von Mailand 1463 diente. (Eitner, Qu. L. II 4.

Zu S. 85: Martin Vogelmayer stammte aus Memmingen, war Konstanzer Domorganist seit 1490 und verunglückte 1505 zu Baden im Aargau (O. zur Nedden in ZfM XII 451). Ebenda unten: Hans Teuglin war am Jahrhundertbeginn Konstanzer Domkapellmeister.

Zu S. 90 unten: vielleicht ist Heinr. Brumann identisch mit dem gleichnamigen Leipziger Studienfreund Ulrichs v. Hutten v. 1508 (O. Flake, Hutten S. 60).

Zu S. 93: Im Cod. dipl. Sax. Reg., 2. Hauptteil, 12. Bd., S. 610f. findet sich (worauf mich G. Buchwald aufmerksam zu machen die Güte hatte) folgender lehrreiche Vertrag vom 3. Juni 1506 zwischen Rat und Kapitel zu Freiberg einerseits, dem Orgelbauer Burckhart Dinstlinger und dem Organisten S. Kellner anderseits:

Andreas Krewel, Dechant, Wilhelmus Hoffmeister, Senior, und das ganze Capitel bekennen, daß die von dem Orgelmacher Burckhart Dinstlinger ‚sunderlich zcu dancksagunge der gnaden und gabe, als im dye künst- unnd wergkorgelln zcu machen fürnemlich von gote vorlyhenn' gestiftete Vicarie Annunciationis beatae Mariae virginis jederzeit einem tüchtigen Organisten verliehen werden solle, der zugleich Priester ist oder in einem Jahre werden wird und allwöchentlich auf dieser Vicarie 4 Messen zu lesen oder durch andere zu bestellen hat. Meister Burckhart hat zu dieser Vicarie 32 Gulden jährlicher Zinsen auf der Fabrik der Domkirche und allen Einkünften des Capitels erblich und unablöslich für 640 Gulden gekauft. Dem Sigemundt Kelner, den der Stifter ‚als eynen kunstreichen unnd berümthen organisten' zuerst die Vicarie verliehen hat, gelobt das Capitel außer diesen 32 Gulden noch 8 gute Schock jährlich, ‚domit sollen die presencie eyngezcogenn und gerechentt seyn', ferner freien Tisch im Capitel, wie anderen Vicarien, ‚dorüber ouch eynen knaben an dem nachtysch und och eyne habitacion, wie er icztt besicztt, unnd zcw holtzstewer eynen gulden Reynisch zu geben'. ‚Es sall ouch gnanter vicarius und organista von den bürden des chors zcw syngen unnd leßenn gantcz gefreyet seyn, alleyne der orgell, wie im derhalbenn eyn register angegebenn, warttende seyn unnd dye vier angeczeigtte meßen lesen adder bestellenn. So aber über solch angegeben register und zcall des orgelln etliche votiven zcur zceitt durch ymands bestallt würden, dovonn sall man im sunderlich gebürliche presencie, wie solchs durch eyn capittel vorordentt, gebenn, unnd

dorobir sall er zcw orgelln nicht vorpflicht sein, er würde denne durch eynen dechantt adder senior awß zcymlicher ursachen darzcwgeforderttʻ. Stirbt Sigemundt Kelner, so soll sein Nachfolger nur die 32 Gulden und freien Tisch für sich, nicht aber für einen Knaben erhalten. Hört der gemeine Tisch auf, so empfängt er dafür jährlich 18 Gulden von der Fabrik. Die Nomination zu der Vicarie hat der Stifter auf Lebenszeit, nach seinem Tode hat das Capitel die Nomination, der Rat zu Freiberg die Praesentation. Gegeben — ,thousenttfunhfhundert und darnoch im sechstenn jourenn uff mittwach in den heiligenn pfingistagennʻ.

Zu S. 94 Mitte: Die „Dressdenische Reformations- u. Hofprediger-Historie" I. A. v. Gleichens verzeichnet (Vorbericht S. 98) 17 Organisten der Schloßkirche, als älteste: „Jacob Merß (= Mors? cf. Schwerin), Hans [Oyart] v. Cöln, Gall Philipps, Martinus „so nachher in Zwickau Organist worden" und Friedr. Nürmitzer (Nörmiger).

Zu S. 96 unten: In Görlitz war die Peterskirchenorgel 1340 abgebrannt. 1454 hatte die Peterskirche bereits 2 Orgeln; 1474 wurde eine neue Orgel gebaut — M. Gondolatsch berichtet ZfM XIII 101 Einzelheiten, ebenso v. 1489 über ein Orgelspielverbot während der Fasten.

Zu S. 98 Mitte betr. deutsche Organisten im Auslande: Organist an Notre Dame zu Paris war 1415-17 Heinrich v. Salzwedel, der seit 1407 zu den „determinantes" der deutschen Nation an der Sorbonne gehört und für sie 1413 an der Kirche S. Mathurin georgelt hatte (Pirro im Bulletin de la société internat. de Musicologie II 30).

S. 99 unten als besonders frühes Beispiel für Doppelorgeln: 1404 besaß die Hauptkirche von Elbing zwei Werke (H. Gerigk, Musikgesch. v. Elbing I (1930) S. 58). Ein anderes Zeugnis für das Alternieren zweier Orgeln: bei der Feier einer Kronprinzengeburt musizierten 1470 in Orléans zwei städtische Tonkünstler: „ces joueurs estoient deux personnes ayant chacune un orgue" (Brenet a. a. O. S. 12). Zu Byzanz standen schon 946 im Triklinium des Kaiserpalasts drei Orgeln, von denen zwei sich beim antiphonalen Gesang zur Begrüßung des Kaisers ablösten (E. Wellesz in Adlers Hdb. [1] 108).

S. 102 Mitte: Entgegen meiner A-cappella-Auffassung der humanistischen Odenkompositionen betont Schering (Aufführungspraxis alter Musik, 1931) unter Berufung auf eine alte Vorrede, auch hier sei nur der Cantus firmus gesungen, alles andere instrumental ausgeführt worden.

S. 103 unten: Der Erbauer der Konstanzer Domorgel, die H. Buchner 1520 einweihte, ist nicht Hans Tugi, sondern Hans Schentzer „von Stutgarth, ytz zu Straßburg" (O. zur Nedden a. a. O.)

Zu S. 108 unten: Nach gef. Mittlg. von P. Leo Söhner (St. Ottilien) stammt der Regensburger Codex aus Obermarchtal nicht von 1420, sondern ist etwa 100 Jahre jünger; „Joh. Kuttenriber organista . . . ingen" war *scriba* des Klosters, so daß es auch ein Chorbuch sein konnte. Da das Wappen auf dem Münchner Codex dasjenige von Hans Rem, Hofhaimers Nachf. an S. Anna, ist, so wird meine Deutung „Pau[lus Hofhaimer]" auf dem untersten Titelblatt bestätigt. Hans Rem ist wohl auch der Schreiber dieser „communis monasterii regula" gewesen. (Söhner).

S. 116 Mitte: hierzu kommt neuestens (vgl. meinen Beitrag zur G. Adler-Festschrift) die Trienter Orgeltabulatur u. a. mit je einem stilkritisch auf Hofhaimer weisenden Salve regina und Praeludium. Ich gebe hier, nachdem a. a. O. das Praeludium abgedruckt wurde, das Salve im Anhang als Nr. 1. Für frdl. Nachweis und Überlassung dieser Quelle werde hier nochmals Herrn R. Lunelli gedankt.

Zu S. 125: Eine Art „Nest" stellt auch folgendes Verzeichnis des 16. Jhs. auf dem Basler Bassus und Altus des Ldbs. von Arnt v. Aich dar — es kann die persönliche Auswahl einer Spielergruppe zu irgendeinem einmaligen Zweck darstellen, dürfte aber viel eher, da sonst nur aus mehreren getrennten Quellen nachweisbar, Fragment des Index eines unbekannten, vielleicht hs. Ldbs. sein:

Fundort:	Eintragung im Bassus:	dgl. im Altus:
Aich	Itz scheiden	dgl.
Aich	Ich rew vnd klag	dgl.
Aich (Hofh.?)	Mein hertzigs	dgl.
Öglin (Hofh.)	nach willen dyn	dgl.
Aich	Nie noch niemer	dgl.
Öglin (Hofh.)	Ach lieb mit leyd	dgl.
Forster (Senfl)	Was wird es doch	dgl.
Schöffer (Hofh.?)	Von edler art	dgl.
Forster (Hofh.)	Tröstlicher lieb	dgl.
Gassenh.		Ich het mir fürgenomen
Kleber (Luscinius) Schöffer, Gassenh.		Zart schöne fraw
Schlick, Schöffer, Gassenhauerlin		Nun hab ich all

Auffallend ist die große Anzahl nachweislicher oder stilkritisch zu vermutender Hofhaimerstücke; wenn ein Stück als Senflsche Bearb. bei Forster begegnet, so schließt das keinesfalls aus, daß das Lied vorher bereits von Hofhaimer gesetzt worden sein kann; da eine Intavolierung des Hofhaimerenthusiasten Luscinius bei Kleber ebenfalls in den Bannkreis unseres Meisters weist, so ist es gar nicht ausgeschlossen, daß unser Verzeichnis überhaupt auf eine verschollene reine Hofhaimersammlung deutet.

Zu S. 129: „Von edler art" begegnet als „Ton" noch 1583 bei einem Zeitungslied gegen den gregorianischen Kalender, gedruckt bei P. Enders in Eisleben.

S. 137 Zu Fußnote 36: weitere Beispiele für Orgelmessen mit Orchester bieten O. zur Nedden in ZfM XII 453 und A. Schering, Aufführungspraxis S. 52.

Zu S. 142 „Ade mit laid" muß ich den Vorwurf, Kotter hatte „etwas töricht" statt des Vagans den Tenor weggelassen, als irrig zurücknehmen. Vgl. auch W. Merians Diss. „Die Tabulaturen des Organisten Hans Kotter" (Basel 1916) S. 39f.

Zu S. 165 betr. Hermann v. d. Busche lies statt „um 1510": „1508", statt in „alter" lies „jonischer" Tonart.

Zu S. 182 Anm. 38 werde ich darauf aufmerksam gemacht, daß das Weiditzsche Blatt, wie die Stellung der Priester am Altar zeigt, im ganzen richtig liegt und nur bei der Zeichnung des Hofhaimerschen Apfelregals die Verkehrung des Negativs nicht berücksichtigt worden ist. Eine zweite derartige Merkwürdigkeit ist die falsche Bogenführung des im Vordergrund die Gambe spielenden Engels in der Weihnachtsszene von Grünewalds Isenheimer Altar. Eine eigentümliche Fortbildung des Weiditzschen Bildes unter Einsetzung neuer Köpfe bietet die „Aufführungspraxis" von R. Haas (in Bückens Hdb.).

S. 184 oben: Zur Spätgeschichte Hans Buchners vgl. O. zur Nedden ZfM XII 458.

S. 185 Zeile 2 statt „1926" lies „1526".

S. 187, 1. Zeile unter dem Notenbeispiel lies statt „Christ ist erstanden": „In Gotts namen faren wir".

Zu S. 188 Zeile 10: Auf Hans Oyart zielt wohl schon der Rechnungsvermerk Friedrichs des Weisen von Neujahr 1509: XL gulden golt den Fockern paueln Hofhamer Organisten gein Augspurg zu machen fur meins gnedigsten hern knaben" (G. Buchwald in Vjschr. der Lutherges. 1929 S. 83 nebst weiteren Notizen zu Oyart für die Jahre 1539—45).

Zu S. 197 Anm. 30. Nach gef. Mittlg. von P. Othmar Wonisch (St. Lambrecht) baute Rupprecht Glanner 1518 eine Orgel in Mariahof; vielleicht war er auch am Bau der Mariazeller Orgel 1509/10 beteiligt.

S. 204 Anm. 77: Zu den Studien von Rud. Wagner über Altnürnberger Organisten kommt jetzt noch seine Abhandlung in ZfM XII 458ff.

Zum Notenteil: Zwischen S. 62 und 63 wäre das hier im Anhang als Nr. 2
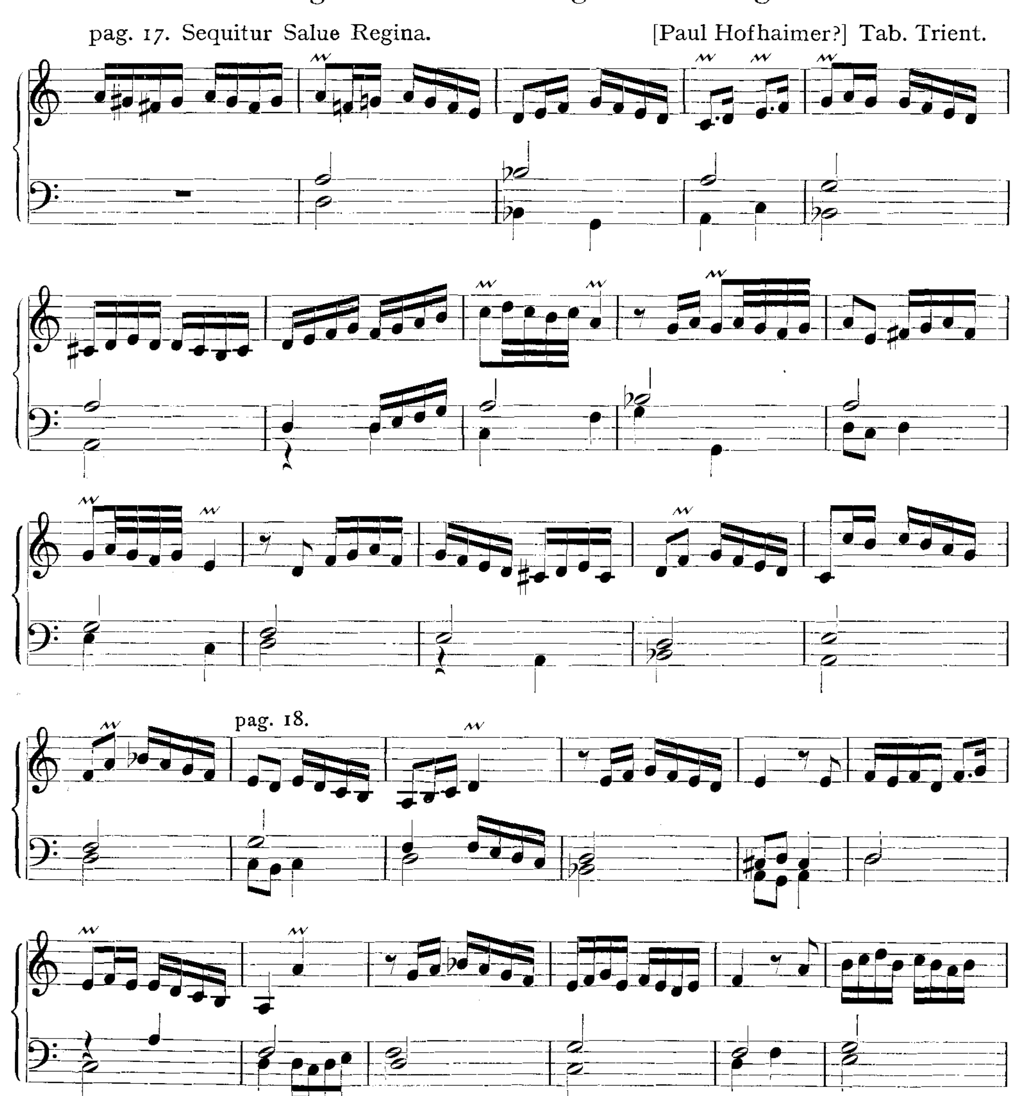
mitgeteilte 3 stge. „In Gotts namen faren wir" als neuer Hofhaimer-Zuwachs einzufügen. Das der Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin gehörige Exemplar von Formschneyders Tricinien fügt der dortigen Nr. 100 in roter Tinte (Hs. des 16. Jhs.) die Autorenbezeichnung „Hofhaimer" hinzu, und es spricht stilistisch nichts gegen die Autorschaft. In der ersten Hälfte des Satzes könnte man an ein Discantuslied mit instrumentalen Unterstimmen denken; die Imitationen zwischen Sopran und Alt in der Mitte weisen aber noch mehr auf ein völlig instrumentales „Carmen" mit Sopran-Cf.
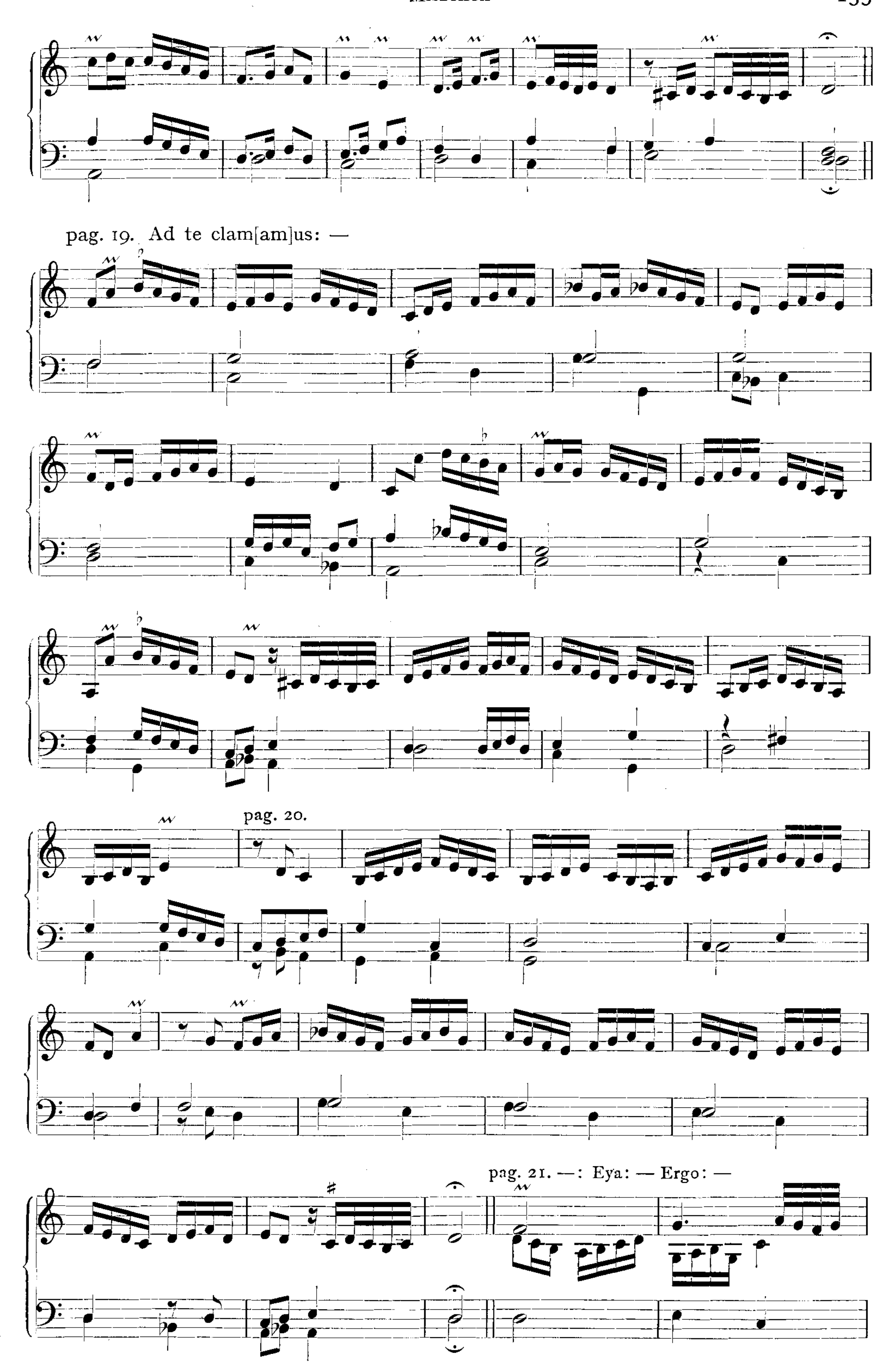
Zu S. 75 Fußnote 24: und bei A. v. Aich Nr. 41 „Mein M. ich hab".

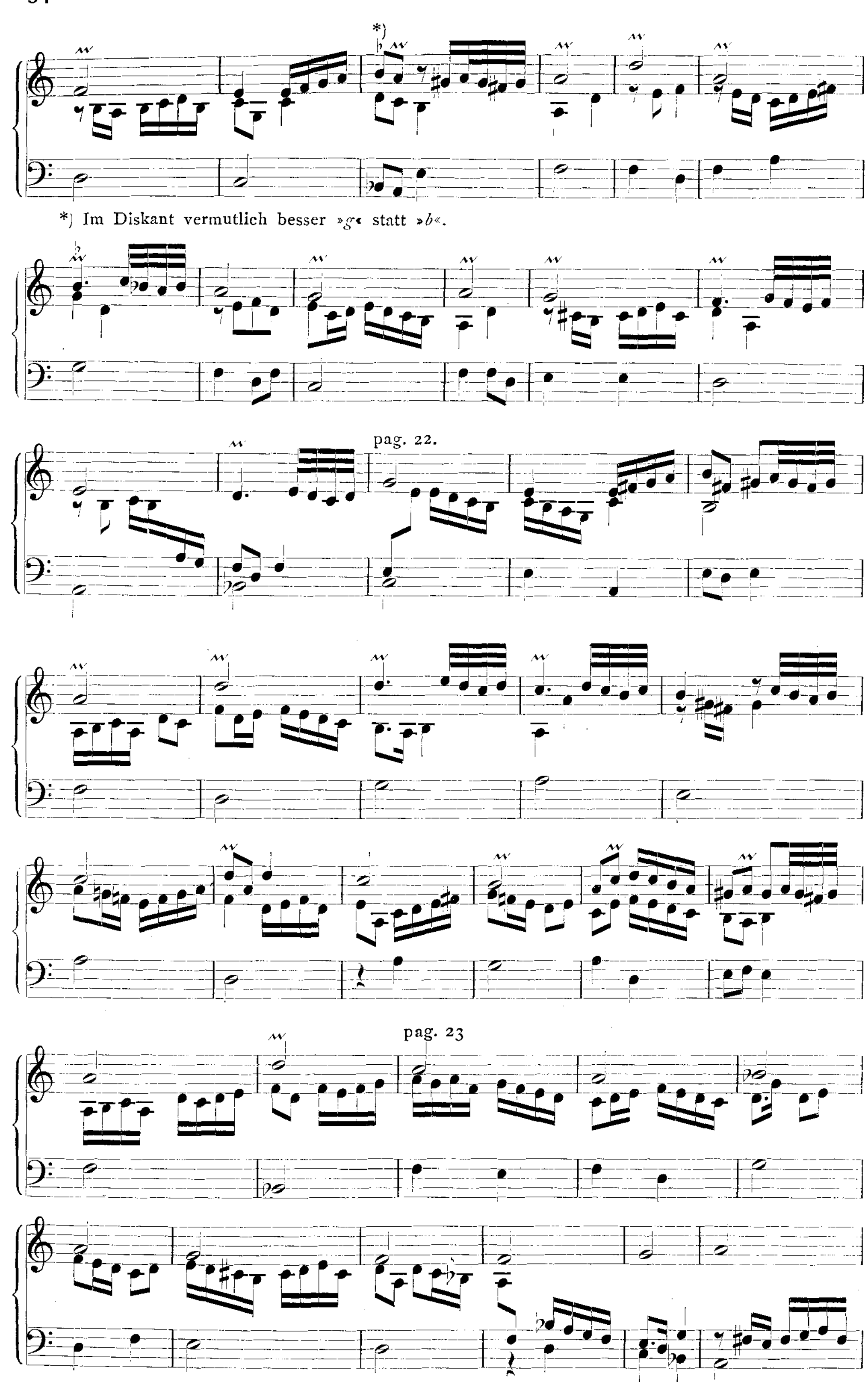
S. 95 Textzeile 2 von oben: statt „denck" lies „dück", Textzeile 4 von oben: statt „mue-i, Zwidern" lies „mue ist wi-dern".

Zu S. 193 Textzeile 1 von oben: hinter „Hi" füge ein „nach frdl. Mittlg. v. Dr. Heribert Ringmann."
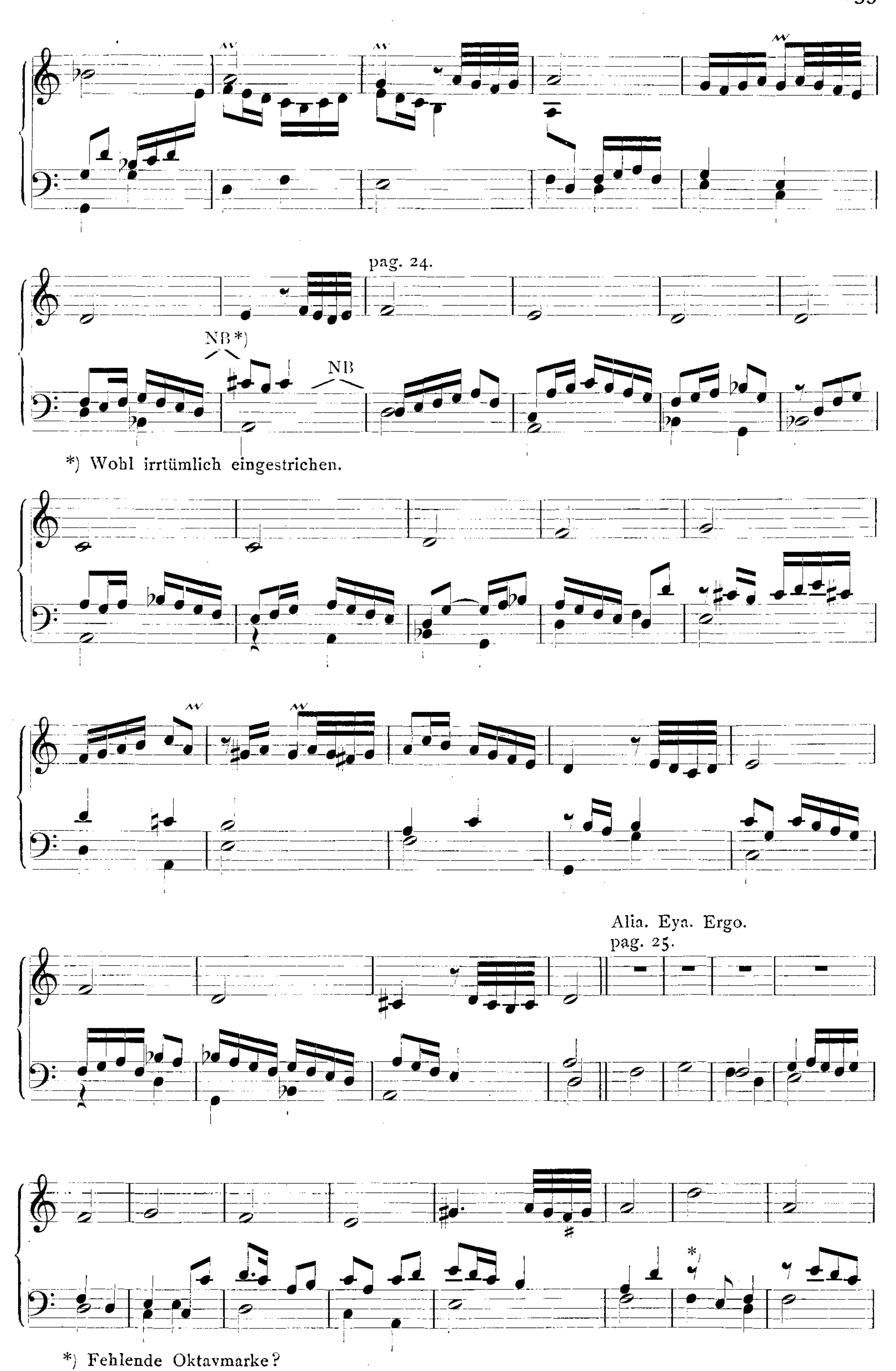
Anhang Nr. 1: Salve regina für Orgel




pag. 19. Ad te clam[am]us: —
pag. 20.
pag. 21. —: Eya: — Ergo: —



*) Im Diskant vermutlich besser »*g*« statt »*b*«.


pag. 24.
NB*)
NB
*) Wohl irrtümlich eingestrichen.
Alia. Eya. Ergo.
pag. 25.
*)
*) Fehlende Oktavmarke?
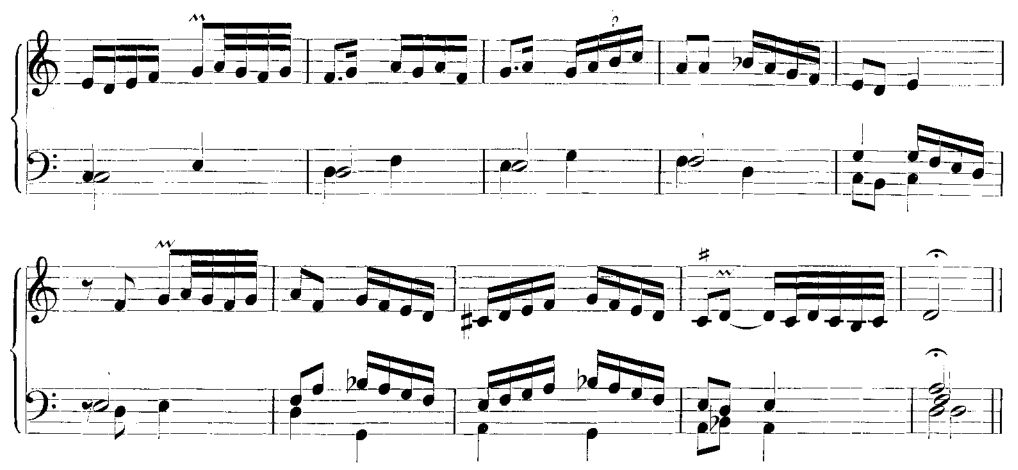


pag. 26.

O clemens.

O dulcis.
pag. 27.
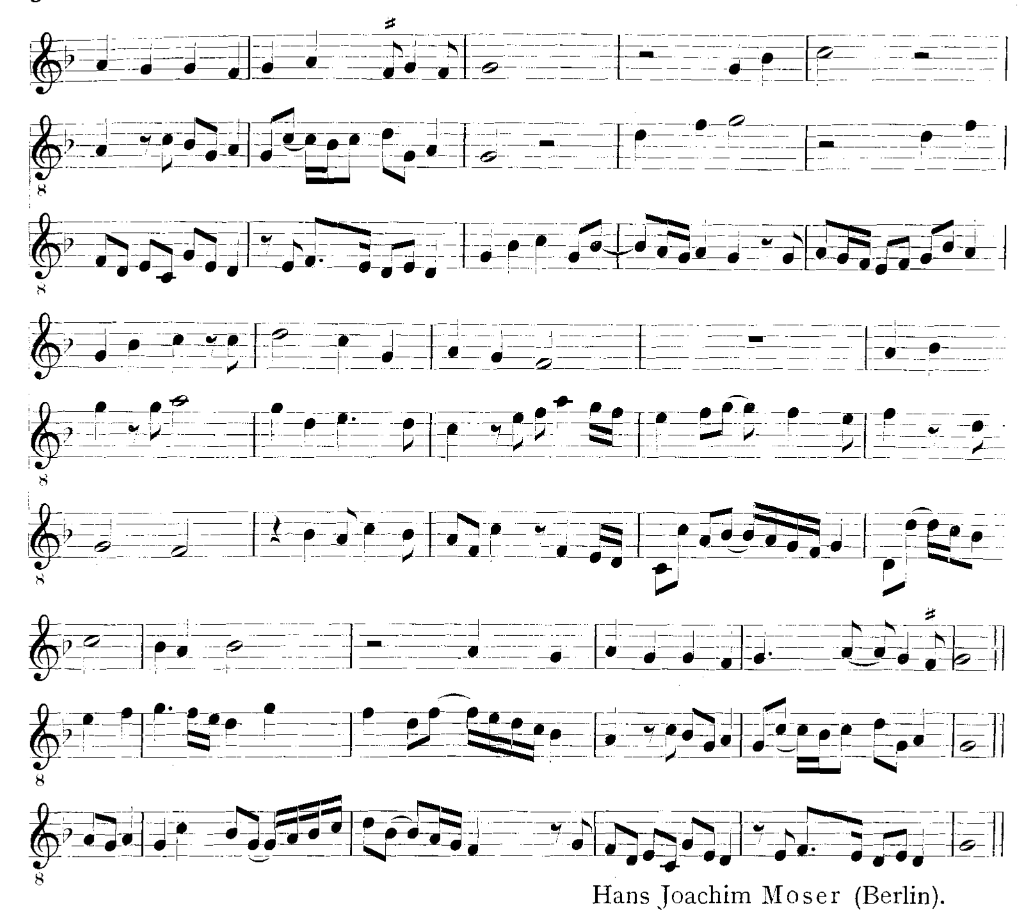
pag. 28.



pag. 29/30 leer. pag. 31 Inncypitur Mangnificat —. pag. 32 leer. pag. 33.

Anhang Nr. 2. Carmen

(In Gotts namen faren wir) Hofhaymer



Hans Joachim Moser (Berlin).

Die rätselhafte Persönlichkeit des Artus, Lautenisten Kaiser Maximilians I., der vom Freiherrn von Zimmern in seine Dienste trat, wird durch eine Urkunde etwas besser beleuchtet, die J. Chmels *Regesta chronologico-diplomatica Friderici III. Romanorum imperatoris* (Wien 1838—40) unter Nr. 8488 im Auszug mitteilen:

17. Dez. 1489: entledigt den Albrecht Morhanns, genannt Artus von Enntz Wehingen, welcher von denen, deren Leibeigner er gewesen, dem Hanns Werher von Zymern, der hernach wegen seiner Mißhandlung mit Leib und Gut dem Kaiser verfallen ist, mit solcher Leibeigenschaft übergeben worden, gänzlich von der Leibeigenschaft „vmb seiner kunst schicklikeit vnd genediger neygung willen, so wir zu im tragen". Otto Gombosi.

Bücherschau

Arro, Elmar. Die Dorpater Stadt-Musici 1587—1809. (Aus: Sitzungsberichte der gelehrten estnischen Gesellschaft 1931.) gr. 8°, S. 90–157. Tartu 1932, Mattiesen [Löffler, Riga]. 1.60 *RM*

Azulay, Gertrude. Purcell, the Boy who became England's Great Composer. 8°, 16 S. London and New York 1931, Boosey & Co., Ltd.

Bericht über die musikwissenschaftl. Tagung der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg vom 2.—5. August 1931. Hrsg. von Erich Schenk. 4°, XII, 312 S. Leipzig 1932, Breitkopf & Härtel. 7.50 *RM*

[Inhalt: Ludwig Schiedermair, Das deutsche Mozartbild. — Robert Lach, Mozart und die Gegenwart. — Leo Schrade, Mozart und die Romantiker. — Alfred Orel, Mozart in der Kunstanschauung Franz Grillparzers. — Erich Schenk, Mozarts mütterliche Familie. — Wilh. Fischer, Die Stetigkeit in Mozarts Schaffen. — Bernhard Paumgartner, Zur Synthese der symphonischen Musik Mozarts. — Fausto Torrefranca, Mozart e il quartetto italiano. — Ant. El. Cherbuliez, Zur harmonischen Analyse der Einleitung von Mozarts C dur-Streichquartett (K.-V. 465). — Ant. El. Cherbuliez, Stilkritischer Vergleich von Mozarts beiden gmoll-Sinfonien von 1773 und 1788. — Hans Engel, Mozarts Konzertwerke. — Werner Danckert, Mozarts Menuettypen. — Paul Nettl, Mozarts Prager Kontretänze. — Karl Gustav Fellerer, Mozarts Litaneien. — Paul Nettl, „Sethos" und die freimaurerische Grundlage der „Zauberflöte". — Ant. El. Cherbuliez, Zwei Passauer handschriftliche Klavierauszüge von Mozarts „Figaro" und „Don Juan der Schwelger" (1789). — Ernst Lewicki, Die Stimmcharaktere im „Idomeneo". — Lothar Wallerstein, Mozarts „Idomeneo" in der Wiener Bearbeitung. — Oskar Kaul, Zur Instrumentation Mozarts. — Rudolf Steglich, Das Tempo als Problem der Mozartinterpretation. — Erdmann Werner Böhme, Mozart in der schönen Literatur. — Robert Haas, Mozartforschung und Meisterarchiv. — Erich Schenk, Organisation der Mozartforschung. — Hans Engel, Musiksoziologie und musikalische Volkskunde.]

Bonaventura, Arnaldo. Boccherini. 8°. Milano 1932, Treves - Treccani - Tumminelli.

van den Borren, Charles. (Gedenkboek A. Vermeylen.) Notes sur les origines du sentiment de la nature dans la musique. 4°, S. 452—457.

Brinkmann, Alfons. Liturgische und volkstümliche Formen im geistlichen Spiel des deutschen Mittelalters. (Forschungen zur deutschen Sprache u. Dichtung, Heft 3.) 8°, 92 S. Münster 1932, Aschendorff. 3.35 RM

British Museum. Catalogue of Music. Accessions. Parts 31—35. 5 vols, 4°. London 1927—31, W. Clowes & Sons.

Catalogue of Music and Musical Literature. (St. Marylebone Public Library.) With an Introd. by John B. McEwen. 8°, VI, 85 S. London 1930, Vail & Co.

Coopersmith, J. M. A List of Portraits, Sculptures, etc., of Georg Friedrich Händel. (Reprinted from Music & Letters. Vol. 13, No. 2, April 1932.) 8°, 14 S. London, Music & Letters.

Dickinson, A. E. F. Musical Experience. What it Is and What Might Be. 8°, 200 S. London 1932, Duckworth. 5 sh.

Dobley, H. Die Klaviertechnik des jungen Franz Liszt. (Berliner Diss.) 47 S. Berlin 1932, Funk.

Eichenauer, Richard. Musik und Rasse. gr. 8°, 286 S. Mit 40 Abb. u. 90 Notenbeisp. München 1932, J. F. Lehmann. 7.50 RM

Elis, Carl. Neuere Orgeldispositionen. 2. Folge. 8°, 82 S. Kassel 1932, Bärenreiter-Verlag. 2 RM

Fellerer, Karl Gustav. Beiträge zur Choralbegleitung und Choralverarbeitung in der Orgelmusik des ausgehenden 18. u. beginnenden 19. Jahrhs. (Sammlg. musikwissenschafl. Abhandlungen, Bd. 6.) 4°, 130 S. Mit ein. Notenbeisp. Zürich 1932, Heitz & Co. 12 RM

Fellerer, Karl Gustav. Fragen um das auslanddeutsche Kirchenlied. S.-A. aus: Volkstum u. Kulturpolitik. Eine Sammlung v. Aufsätzen, gewidmet Georg Schreiber zum 50. Geburtstag. Hrsg. von H. Konen (Bonn) und J. P. Steffes (Münster). 8°, 16 S. Köln 1932. Gilde-Verlag.

Führer durch den Konzertsaal. Begonnen von Hermann Kretzschmar. Erste Abteilung: Orchestermusik. I. Bd.: Kretzschmar, Sinfonie und Suite (von Gabrieli bis Schumann), neu bearb. von Friedrich Noack. 8°, 353 S. Geb. 12, geh. 10 RM — II. Bd.: Kretzschmar, Sinfonie und Suite (von Berlioz bis zur Gegenwart), neu bearb. von Hugo Botstiber. 8°, VIII, 496 S. Geb. 12, geh. 10 RM — III. Bd.: Hans Engel, Das Instrumentalkonzert. 8°. Geb. 15, geh. 13 RM Leipzig 1932, Breitkopf & Härtel.

Ganzer, K. Dichtung und Musik im Anfang des 18. Jahrhunderts. (Münchner Diss.) 69 S. München 1931, Jüngling.

Geiringer, Karl. Alte Musik-Instrumente im Museum Carolino-Augusteum, Salzburg. Führer u. beschreibendes Verzeichnis. Hrsg. v. d. Direktion des Museums Carolino-Augusteum in Salzburg. 4°, 45 S., 4 Taf. Leipzig 1932, Breitkopf & Härtel. 5 RM

Gennrich, Friedrich. Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes als Grundlage einer musikal. Formenlehre des Liedes. gr. 8°, XIII, 288 S., 1 Taf. Halle 1932, Niemeyer. 16 RM

Gerigk, Herbert. Giuseppe Verdi. (Die großen Meister der Musik.) 4°, 160 S. m. Abb. u. Notenbeisp.f mehr. Taf. Potsdam 1932, Athenaion. 10.80 RM

Haapanen, Toivo. Verzeichnis der mittelalterlichen Handschriftenfragmente in der Universitätsbibliothek zu Helsingfors, III. Breviaria. (Helsingfors Universitetsbiblioteks Skrifter XVI.) 8°, XIV, 100 S. Helsingfors 1932, Druckerei der Finnischen Litteratur-Gesellschaft.

Heydt, Johann Daniel v. d. Geschichte der evangelischen Kirchenmusik in Deutschland. 2. Aufl. gr. 8°, 238 S., 2 Taf. Berlin 1932, Trowitzsch. 7.50 RM

Idelsohn, Abraham Zebi. Hebräisch-orientalischer Melodienschatz. Nach Handschriften dargest., erl. u. zum erstenmal hrsg. Bd. 6. Der Synagogengesang d. deutschen Juden im 18. Jahrh. 4°, XXVII, 234 S. 35 RM Bd. 8. Der Synagogengesang d. osteuropäischen Juden. 4°, XXXIV, 143 S. 25 RM Bd. 9. Der Volksgesang d. osteurop. Juden. 4°, XL, 211 S. 35 RM Bd. 10. Gesänge der Chassidim. 4°, XXVIII, 72 S. 20 RM Leipzig 1932, Fr. Hofmeister.

Just, Herbert. Ratgeber für Sing- und Spielkreisleiter in organisatorischen, rechtlichen, steuerlichen u. prakt. Fragen. (Werkschriften d. Seminars f. Volks- u. Jugendmusikpflege in Berlin, Bd. 2.) 8°, 68 S. Berlin-Lichterfelde 1932, Vieweg. 2.25 RM

Kaestner, Rudolf. Johann Heinrich Rolle. Untersuchungen zu Leben und Werk. (Königsberger Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 13.) gr. 8°, 84 S., 1 Taf. Kassel 1932, Bärenreiter-Verlag. 3.50 RM

Kellermann, Berthold. Erinnerungen. Ein Künstlerleben. Hrsg. von Sebastian Hausmann u. Hellmut Kellermann. 8°, 238 S. u. 1 Titelbl. Erlenbach-Zürich 1932, Rentsch. 4 RM

Krehl, Stephan. Musikalische Formenlehre. (Kompositionslehre.) I. Die reine Formenlehre. kl. 8°, 152 S. 2. verb. Aufl. Berlin 1932, de Gruyter. 1.62 RM

de la Laurencie, Lionel. Inventaire critique du Fonds Blancheton de la Bibliothèque du Conservatoire de Paris. 2 vols. Publications de la Société française de musicologie. 8°, 107 u. 112 S. Paris 1831, Librairie E. Droz.

Maine, Basil. Reflected Music. Pref. by Sir Henry Wood. 8°, X, 178 S. London 1932, Methuen Co., Ltd.

Mitteilungen der Max Reger-Gesellschaft. Hrsg. von d. Max Reger-Gesellschaft E. V. Sitz Leipzig. 8. Heft, September 1932. Leipzig 1932, Breitkopf & Härtel.

[Inhalt: Hermann Meinhard Poppen, Reger als Erscheinung zwischen den Zeiten. — Karl Hasse, Max Regers Orgelmusik und die neuere Orgelbewegung. — Walter Rehberg, Reger als Klavierkomponist.]

Müller-Blattau, Joseph. Einführung in die Musikgeschichte. (Musiklehre, Musikerziehung, Bd. 1.) 8°, 95 S. Berlin-Lichterfelde 1932, Vieweg. 2.50 RM

Nowak, Leopold. Grundzüge einer Geschichte des Basso ostinato in der abendländischen Musik. 8°, 56 S. Wien 1932, Druckerei Guberner & Hierhammer.

Reed, Edward Bliss. Christmas Carols Printed in the Sixteenth Century, Including Kele's Christmas Carolles Newely Inpryntend, Reproduced in Facsimile from the Copy in the Huntington Library. 8°, LXIII, 104 S. Cambridge, Mass., 1932, Harvard Univ. Press.

Saint-Foix, Georges de. Les Symphonies de Mozart. 8°, 288 S. Paris, Melottée.

Saminsky, Lazare. Music of our Day. Essentials and Prophecies. 8°, VI, 313 S. New York 1932, Thomas Y. Crowell Company. 3 $

Santagata, E. Il Museo storico musicale di „S. Pietro a Majella". Con 155 fotografie fuori testo. 8°. Napoli 1931, Tip. F. Giannini.

Schmidt-Phiseldeck, K. (u. Mitwirkung von Ingeborg Schjøtt). Statsbiblioteket i Aaarhus. Fagkataloger 3. Musikalier. II. Dansk Musik Tillæg. 8°, 80 S. Aarhus 1932, Aarhuus Stiftsbogtrykkerie A/S.

Scholes, Percy A. and Will **Earhart.** The Book of the Great Musicians. A Course in Appreciation for Young Readers. 12°, 435 S. New York 1931, Oxford University Press. (Also Publ. in 3 Vols.)

Schramm, Erich. Goethes religiöse Deutung der Musik. (Der neue religiöse Mensch. Volkstümliche Schriften zur Verbreitung religiöser Wahrhaftigkeit. Hrsg.: Dr. Georg Pick.) 8°, 16 S. Mainz 1932, Verlag Freie Religion. —.30 RM

Schubert, Karl. Spontinis italienische Schule. [Münchner Diss. v. 1930.] (Sammlg. musikwissensch. Abhandlgn. Bd. 4.) 4°, XII, 221 S., 2 Taf. Straßburg 1932, Heitz & Co. 10 RM

Schwarz, Werner. Robert Schumann und die Variation, mit bes. Berücks. d. Klavierwerke. (Königsberger Studien z. Musikwissenschaft, Bd. 15.) 8°, 91 S. Kassel 1932, Bärenreiter-Verlag.

Shafter, Alfred M. Musical Copyright. Introd. by John Henry Wigmore. 8°, XV, 461 S. Chicago 1932, Callaghan & Co.

Sheldon, A. J. Edward Elgar. 8°, 70 S. London 1932, Musical Opinion. 3 sh.

Sitwell, Sacheverell. Mozart. 12°, 191 S. London 1932, P. Davies Ltd.

Smale, P. W. de Courcy. Instruments and Art of the Orchestra. An Introductory Study. 8°, X, 46 S. London 1932, Wm. Reeves. 2 sh.

de Smidt, J. R. H. Les Noëls et la tradition populaire. 8°, VIII, 308 S. Amsterdam 1932, H. J. Paris.

Smith, Thos. J. Violin Making for the Amateur. 16°, 23 S. Mount Vernon, O. 1932.

Speiser, Andreas. Die mathematische Denkweise. 8°, 137 S. u. 7 S. Noten. [Enthält ein Kapitel „Formfragen in der Musik".] Zürich 1932, Rascher & Co. 5.50 RM

Studeny, Herma. Das Büchlein vom Geigen. (Nebst) Übungsbeispielen. kl. 8°, 110 S. u. 4°, 13 S. Übungsbeispiele. Regensburg 1932, Bosse. —.90 u. 2 RM

Tafatscher, Franz. Die Heldenorgel (Kufstein, Tirol). Schilderung ihres Werdens u. ihrer Bedeutung. kl. 8°, 63 S. m. Abb. Kufstein 1932, Heldenorgelstiftung. —.50 RM

Taylor, Alison. Music in the Air. 12°, 316 S. London 1932, J. Murray.

Thausing, Albrecht. Reformgedanken zum Klavier- und Musikunterricht. gr. 8°, 54 S. Leipzig 1932, Steingräber-Verlag. 1.80 RM

Thomas, Wilhelm, u. Konrad **Ameln.** Das Weihnachtslied. 70 deutsche gottesdienstliche Weihnachtsgesänge, meist mit eigenen Weisen, aus d. 14. bis 17. Jahrh. (Das deutsche Kirchenlied.) Ges. u. mit ein. Einführ. in die Bedeut. u. Gesch. des Weihnachtsfestes hrsg. 8°, 196 S. Kassel 1932, Bärenreiter-Verlag. 3.20 RM

Wessem, Constant van. Liszt. Romantische Jaren van Een Pianist. 8°, 140 S. (Maastricht) 1931, Leiter-Nypels.

Yasser, Joseph. A Theory of Evolving Tonality. 8°, X, 381 S. New York 1932, American Library of Musicology.

Zosel, A. Heinrich Schulz-Beuthen, 1838—1915. Leben und Werke. Ein Beitrag zur Geschichte der neueren Programmusik. (Leipziger Diss.) 85 S. Würzburg 1931, Triltsch.

Neuausgaben alter Musikwerke

Egerländer Volkslieder. Hrsg. von Gustav Jungbauer. (Landschaftliche Volkslieder . . . 22. Heft.) kl. 8°, 86 S. Berlin 1932, W. de Gruyter. 3 RM

Gottscheer Volkslieder mit Bildern und Weisen. Hrsg. . . . vom Deutschen Volksliederarchiv. (Landschaftliche Volkslieder . . . 24. Heft.) kl. 8°, 96 S. Berlin 1930 (!), W. de Gruyter. 2.60 RM

Händel, G. F. Salve Regina. Kantate für Sopransolo, Streicher und Orgel. Bearb. von Max Seiffert. Partitur u. Stimmen. (Veröffentl. der Händel-Gesellschaft Nr. 7.) Leipzig 1932, Breitkopf & Härtel. 2.50 RM

Purcell, Henry. „Let the Dreadful Engines". [Aus Thomas D'Urfey's „The Comical History of Don Quixote", Part I, 1694.] Arranged and Edited by Edward J. Dent. London 1932, Oxford University Press. 2 sh.

Diese „dramatische Szene" des Cardenio, gesungen „in ragged clothes and in a wild posture", ist eine Art von Exhibition der Leidenschaft, zugleich echt und — die leichte, bourréemäßige Schlußwendung beweist es — ein bißchen theaterhaft, auf jeden Fall eins

der großartigsten Stücke Purcells im jähen Wechsel von melismatisch reich belebtem Rezitativ und ariosen Ausdrucksstellen. Man wird, auch nicht bei Scarlatti, kaum ein Gegenstück in der italienischen Kantaten- oder Opernliteratur finden. Dent hat das Stück, im Original nur für einen Baß von großem Umfang und für B. c. notiert, gar nicht „philologisch", sondern mit größter Freiheit herausgegeben. A. E.

Siebenbürgische Volkslieder. Aus den Sammlungen von Gottlieb Brandsch und Adolf Schullerus. Landschaftliche Volkslieder mit Bildern u. Weisen ... 21. Heft.) kl. 8°, 64 S. Berlin 1932, W. de Gruyter. 3 RM

Tagliapietra, G. Antologia di musica antica e moderna per pfte. Bd. XIV. XIII, 266 S. Milano 1932, Ricordi. 25 L.

Wolgadeutsche Volkslieder mit Bildern u. Weisen. Hrsg. ... von Georg Dinges. (Landschaftliche Volkslieder ... 25. Heft.) kl. 8°, 74 S. Berlin 1932, W. de Gruyter. 3 RM

Mitteilungen

– Prof. Dr. Peter Raabe in Aachen hat am 27. November seinen 60. Geburtstag gefeiert. Seine Verdienste als Dirigent und Opernleiter stehen auf einem besonderen Blatt; sein Wirken als Kapellmeister in Weimar hat ihn jedoch zuerst räumlich der Hauptgedenkstätte Franz Liszts, dem Liszt-Museum, nahegebracht, dessen Kustos er 1910 wurde, und seitdem vereinigt er in seiner Person auch geistig das Wesentliche der neueren Liszt-Forschung: als Hauptherausgeber und Vorsitzender der Revisionskommission der Liszt-Gesamtausgabe, als Verfasser der grundlegenden Monographie über Franz Liszt und einer ganzen Reihe anderer Liszt-Publikationen. Auch die Musikwissenschaft hat ihm ihren Dank und Glückwunsch darzubringen.

– Das dritte Heinrich Schütz-Fest der Neuen Schütz-Gesellschaft vom 7.—9. Januar 1933 in Wuppertal-Barmen unter Leitung von Gottfried Grote soll nicht im üblichen Musikfeststil veranstaltet werden. Man wird nach zwei Seiten hin neue Wege gehen: zunächst wollen die Veranstalter in bewußter Abkehr von dem bei Musikfesten sonst Üblichen eine quantitative Überhäufung vermeiden. Ferner sollen durch die Wahl der Werke, ihre Anordnung und die Art der Wiedergabe eine Reihe von Fragen zur Diskussion gestellt werden, wie sie sich aus der Problematik der Schütz-Bewegung, wie überhaupt einer neuen Musikgesinnung ergeben. Eine solche Frage — die Ausführung des Continuoparts bei Schütz — soll durch Referat (Privatdozent Dr. Herbert Birtner-Marburg) und anschließende gemeinsame Erörterung besonders herausgestellt werden. Auch die äußere Form der einzelnen Veranstaltungen wird in mancher Hinsicht neuartig sein. Bei der Eröffnung (7. II. 33, 16[15] Uhr) spricht Prof. Dr. W. Gurlitt über „Heinrich Schütz in Geschichte und Gegenwart"; anschließend geselliger Teil mit Musik um 1600 auf Blockflöte, Violen, Gamben und Positiv. Es finden ferner statt: Erste Abendmusik (Gabrieli, Schütz, Merulo, Sweelinck, Frescobaldi), Festgottesdienst (Prediger Prof. DDr. W. Stählin), Mitgliederversammlung, Geistliches Konzert (Schütz und Orgelmeister der Zeit), Zweite Abendmusik (Schütz, Weihnachtshistorie, Dreichöriges Magnificat). Referat mit Aussprache: „Fragen der Aufführungspraxis bei Schütz", Musik am Positiv. Ausstellung alter und neuer Instrumente, Kammerorgeln und Positive. Ausführliche Einladung und Anmeldung beim Arbeitsausschuß für das dritte Heinrich Schütz-Fest in Wuppertal-Barmen, Sternstr. 44.

– Der Musikhistorische Verein in Upsala hat im Zusammenhang mit dem Gustav-Adolf-Jubiläum und mit Unterstützung des Vereins für Uplands Kultur und ältere Geschichte ein dreimal wiederholtes Konzert veranstaltet (11.—13. Nov.), in dem verschiedene Werke aus dem 17. Jahrh. aufgeführt wurden, teils Chorwerke (doppelchörige) von Andreas Düben d. Ä., Thomas Boltzius († 1634) und Vinc. Albrici, teils instrumentale Kompositionen von Albrici, Broh (Broch?), Capricornus und Alberti (Anfang des 18. Jahrhs.). Die Konzerte nahmen einen glücklichen Verlauf, waren sehr gut besucht und erweckten ein gewisses Aufsehen, da solche historischen Konzerte in Schweden leider noch sehr selten sind und die heutige wirtschaftliche Lage solchem „Luxus" wenig günstig ist. Die stil-

getreue Bearbeitung (die vokalen Nummern wurden von obligatem Orchester begleitet) und die Leitung besorgte in ausgezeichneter Weise Sven E. Svensson, Theorielehrer am privaten Konservatorium Upsala. Der Vorsitzende des Vereins, Doz. Dr. C. A. Moberg, leitete die verschiedenen Abteilungen des Konzerts mit einem erläuternden Vortrag ein.

– Die Versteigerung von zwei Autographensammlungen aus rheinischem Besitz, die von der M. Lengfeldschen Buchhandlung in Köln am 21. November in dem prächtigen Rokokosaal des Savoy-Hotels abgehalten wurde, ging unter sehr reger Beteiligung von statten und gestaltete sich insofern zu einem „Ereignis“ für die Sammlerwelt, als die alte Domstadt seit Jahrzehnten zum ersten Male wieder als Auktionsplatz auf dem deutschen Autographenmarkt hervortrat, der sich seit Kriegsende fast nur auf Berlin und Wien beschränkt hatte. Wie zu erwarten war, wurden die Hauptpreise in der an erlesenen Stücken besonders reichen dritten Abteilung erzielt, die Handschriften der großen Tonsetzer enthielt. Die prachtvolle Reinschrift der *H*dur-Fuge aus dem zweiten Teil des Wohltemperierten Klaviers von Johann Sebastian Bach brachte 3250 ℛℳ, ein Lied seines Sohnes Carl Philipp Emanuel 320 ℛℳ, eine frühe Sinfonie Mozarts (Köchel-Verz. Nr. 112) 3350 ℛℳ, ein Blatt aus dem letzten Klaviertrio Haydns 450 ℛℳ, Beethovens Entwürfe zu der großen Quartettfuge (Werk 133) 4160 ℛℳ, eine Einlagearie C. M. v. Webers zu einer Oper Méhuls 555 ℛℳ, das Bruchstück eines unbekannten Liedes Schuberts 480 ℛℳ, Mendelssohns „Auf Flügeln des Gesanges“ und „Minnelied“ 1200 ℛℳ, ein höchst anziehendes Entwurfblatt Wagners zur Tannhäuser-Ouvertüre 780 ℛℳ und das bekannteste Lied von Brahms, das „Vergebliche Ständchen“, 650 ℛℳ. (Zu allen Preisen kommen noch die üblichen 15% Aufgeld.) Ein Brief Haydns über seine Oratorien „Die Schöpfung“ und „Die Jahreszeiten“ wurde für 365 ℛℳ, einer der durch ihre Derbheit berüchtigten Briefe Mozarts an sein Augsburger „Bäsle“ für 1250 ℛℳ, eine hübsche Neujahrskarte Beethovens für 890 ℛℳ und zwei Briefe dieses Meisters für 335 und 460 ℛℳ zugeschlagen. Signierte Erstausgaben Schuberts waren für je 125 ℛℳ, kleinere Musikhandschriften Schumanns für 165 und 185 ℛℳ zu haben. G. Kinsky.

– Am 9. Dez. fand in Berlin durch Leo Liepmannssohn Antiquariat die Versteigerung einer Anzahl von Handschriften Mozarts statt, die den letzten Teil des Besitzes von André Erben darstellen. Die Geschichte des Nachlasses von Mozart ist damit zu einem gewissen Abschluß gekommen. Das Hauptstück der Auktion war das Klavierkonzert in *D*dur („Krönungskonzert“, K.-V. 537), das 21050 ℛℳ erzielte: von anderen Mss. erreichte ein ungedrucktes Fragment aus einem Divertimento *D*dur 600, ebenfalls ungedruckte Cadenzen zu Arien Joh. Christian Bachs 680, Fragmente des Allegro (K.-V. 364) 400; drei Menuette (363) 1200, das Allegro der Sonate f. Klav. u. V. (372) 650, das nicht in die Partitur aufgenommene komische Duett Belmonte-Pedrillo aus der „Entführung“ 2250, die Klaviersuite K.-V. 399 1100, die Fuge K.-V. 443 200, ein Kanon (560a, in neuer Beziehung auf Jacob Lirzer) 875, eine Bearbeitung von Cherubinos „No sò più“ 4500, ein Skizzenblatt von 1786 600, eine Sopranarie (K.-V. 538) 875 ℛℳ. Die Musiksammlung der Preuß. Staatsbibliothek sicherte sich die 8 S. des Quartetts aus der „Entführung“, die im Autograph fehlten, für 2950 ℛℳ und erwarb je drei Cadenzen zum *A*dur-Klavierkonzert und zur Arie 10 aus dem „Re pastore“ (460 ℛℳ), sowie das Adagio für Bläser K.-V. 411 (1950 ℛℳ). Eine Reihe von Nummern gingen zurück, darunter das mit 12000 ℛℳ aufgerufene Streichquintett in *Es*. — An die Versteigerung schloß sich eine weitere von andern Musikerautographen; bemerkenswert die für eine Reihe von Beethovenbriefen (an Ries) erreichten Preise, bis zu 1800 ℛℳ.

– Zu dem Aufsatz über Händels Briefe an Telemann im Oktoberheft (S. 32f.) ist zu berichtigen, daß die Auskunft der Dorpater Universitätsbibliothek, der erste Brief vom 25./14. Dezember 1750 stamme von einer Schreiberhand, auf einem Irrtum beruht, dieser Brief ist vielmehr einschließlich der Unterschrift ganz eigenhändig. Nur der zweite Brief, vom 20. September 1754, ist von fremder Hand geschrieben, und zwar anscheinend von dem Amanuensis des Meisters, Christopher Smith. — Betreffs Signora Passerini ist noch nachzutragen, daß diese Sängerin bei einer Londoner Aufführung von Händels „Cäcilienode“ („Song for St Cecilia's Day“) mitgewirkt hat, wie sich aus ihrem Namensvermerk in

dem von Smith verfertigten Notenmaterial im Besitz der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek ergibt. (Vgl. die Nachbildung nach S. 336 in N. Flowers Händelbuch, London 1923). G. Kinsky.

– Dr. Hans Engel (Greifswald) bittet um die Aufnahme folgender Anregung, der wir gern Raum geben. „Von höchster Wichtigkeit ist es für jeden, der mit Musik beruflich oder als Liebhaber zu tun hat, in bequemer Weise Titel der Werke, Verlag usw. festzustellen. Eine fortlaufende Bibliographie auf Zetteln scheint mir die einzige Möglichkeit, die Schwierigkeit des bisherigen Suchens in den Jahresbänden von Hofmeister, in den Registern der Zeitschriften mit einem Schlage zu beheben (vgl. auch meinen Aufsatz ‚Organisationsfragen' in dieser Zeitschrift, Jg. 14 [1932], S. 275). Bei einem Teil der Neuerscheinungen läßt sich bei einiger Einsicht der Verleger die Aufgabe bequemstens lösen: nämlich bei den Neuausgaben alter Musik. Es bedeutet für die Verlage doch nur einen sehr geringen Mehraufwand, wenn sie sich entschlössen, von jedem in Neuausgabe erscheinenden älteren Musikwerk einen Titel auf Zetteln zu drucken und diesen Zettel zur Reklame den Interessenten in üblicher Weise zu übersenden, ferner vor allem den Sortimentern diese Zettel zukommen zu lassen. Die Empfänger können dann diese Zettel alphabetisch nach Verfasser einordnen und hätten damit einen fortlaufenden alphabetischen Katalog, der das bisher so schwierige Feststellen anhand der Kataloge der verschiedensten Verlage und der genannten andern Möglichkeiten überflüssig machen würde. Die praktischen Vorteile liegen auf der Hand! Der einzelne Verleger kann dabei wohl noch seine persönliche Note bei dieser Reklamemöglichkeit bewahren, indem er für die Zettel seiner Verlagswerke eine bestimmte Farbe wählt, so daß schon rein äußerlich im Zettelkatalog die einzelnen Verlage sich voneinander abheben. Als Format käme nur ein Einheitsformat in Frage, nämlich das der Berliner Titeldrucke. Der Vorschlag scheint mir für die Zukunft eine geradezu ideale Lösung der Frage der Bibliographie zu sein. Nicht unerwähnt möchte ich lassen, daß in andern Wissenschaften Verleger bereits Zettelbibliographien ihrer Verlagswerke ununtgeltlich liefern. Erstrebenswert wäre eine solche Zettelbibliographie natürlich auch für Musikbücher".

– Dr. Erich H. Müller steht vor dem Abschluß einer ersten Gesamtausgabe der Briefe Josef Haydns. Um der erwünschten Vollständigkeit möglichst nahe zu kommen, richtet er an alle Besitzer von Briefen die Bitte, ihm Abschriften oder Photos, die auf Wunsch zurückgesandt werden, für kurze Zeit zur Verfügung zu stellen. Adresse: Sibiu (Rumänien). Str. Regina Maria 5 b. Dr. C. Bock.

Kataloge

C. E. Rappaport, Luzern. Bibliofilo, Jg. 25, Nr. 71. 340 Nrn. Nrn. 242—246: Musique; darunter Foglianos „Musica theorica", 1529, und Kirchers „Musurgia".

Dezember — **Inhalt** — 1932

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, Berlin-Schöneberg, Nymphenburgerstr. 10
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Viertes Heft 15. Jahrgang Januar 1933

Erscheint monatlich

Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos
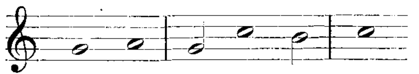
Sartorius — Megerle — Biechteler Komponisten oder Bearbeiter?

Von

Karl August Rosenthal, Wien

Bearbeitungen, Phantasien über gegebene Themen mit ihren Merkmalen des Stilzwiespaltes, der Stilmischung, sind nicht nur dem 19. Jahrhundert eigen; vereinzelten Retuschen des 18., wie etwa den an den Händelschen Oratorien durch Mozart vorgenommenen, gehen aus gleichen Ursachen, der Anpassung an die gegenwärtige „moderne" Technik, zahlreiche Versuche verschiedenster Stufen im 17. und beginnenden 18. Jahrhundert voran. Drei Beispiele, die mir im Zuge meiner Untersuchungen über die Salzburger Kirchenmusik von 1600 bis 1730 begegneten[1], mögen diese Technik beleuchten.

Paulus Sartorius, Organist des Erzherzogs Maximilian III. von Österreich in Innsbruck, widmete dem Erzbischof Wolf Dietrich von Salzburg, der von 1587 bis 1612 residierte, 8 Magnificat nebst einem „Salve Regina" und einem „Ave Maria", alle zu sechs Stimmen. Der gut gearbeitete Satz sucht durch verschiedenartige Gruppierung von je vier Stimmen des Gesamtchores den Anschein von Chorspaltung zu erwecken; das Zusammentreten des ganzen Apparates insbesondere an den Halbvers- und Versschlüssen will diesen mehrchörigen Eindruck ebenso bekräftigen, wie die häufige Beantwortung der beiden Soprane im Einklang. Sartorius bedient sich bei den Eingangsimitationen seiner Tonsätze im allgemeinen der gregorianischen Intonationen; im 7. Ton verwendet er eine abweichende, in mehrstimmigen Kompositionen häufig angewandte Fassung; die Deklamation und Unterteilung der Notenwerte bei diesen Imitationen, wie die Umformung der Intonation des 8. Tones in die rhythmische Gestalt
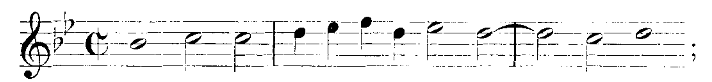


[1] Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Studien zur Musikwissenschaft, Beiheft 17, 1930 und Beiheft 19, 1932.

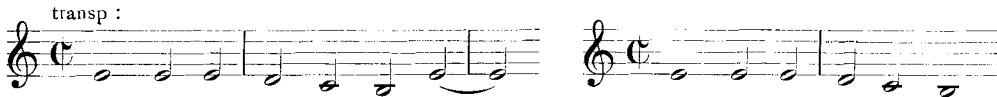
ist in dieser Zeit üblich; in letzterem Falle liegt die Vorhalts-, bzw. Kadenzausdeutung nahe. Ein Vergleich mit Palestrina wirkt aber aufklärend; der Einsatz des „Magnificat I[i] Toni“ lautet bei Sartorius
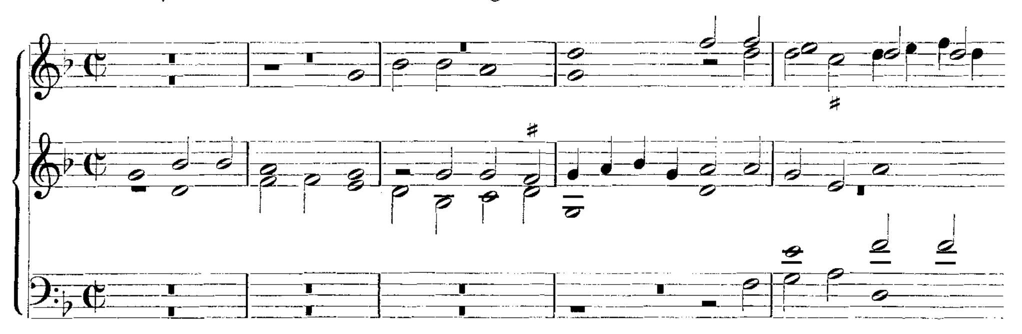


bei Palestrina (Ges. Ausg. Serie XXVII, S. 40)
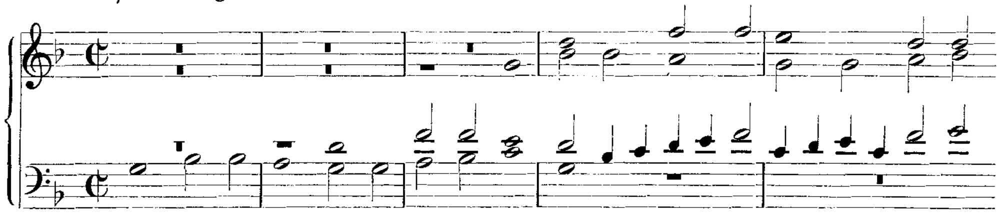


ähnlich ist die Parallele des „Sicut locutus est IV[i] Toni“ zu Ges. Ausg. XXVII, S. 57.



zum „Esurientes“ des gleichen Magnificat dient als Vorbild die Umkehrung des Palestrinaschen S. 247; dies kann wohl nicht alles reiner Zufall sein. Denn nicht nur diese thematischen Beeinflussungen, darüber hinaus lassen sich auch kompositionstechnische Anregungen nachweisen, wie langsamer Vortrag in harmonischem Satz usw. Aus dem „Esurientes I[i] Toni“ erkennen wir aber, daß Sartorius die ihm gut bekannten Werke Palestrinas tatsächlich als Vorbild vorschwebten; er übernahm einzelne Motive, hier bildet er aber einen ganzen Abschnitt nach:



Palestrina, Seite 83:



Es war ein freies Nachschaffen des unselbständigen Komponisten, der schulmäßig dem Großmeister nachstrebt, durch Vergrößerung der angewandten stimmlichen Mittel eine Steigerung der Wirksamkeit erhofft.

Georg Moser, der spätere Hofnotist Kaiser Ferdinand III. in Wien, schrieb in der Zeit seines Salzburger Aufenthaltes eine Reihe von Großfolio-Chorbüchern, von denen aber nur eines seinen Namen trägt, es ist dies die Handschrift Wb 17 der

sogenannten Wachskammer des Salzburger Domes: „Hymni Ecclesiastici olim a Thomaso L. à Victoria compositi, nunc vero sub regim. et Sumptibus Ill.^{mi} ac R.^{mi} Princ. Paridis e Com. Lodroni Archiepiscopi Salisburg. ec. In hanc formam et ordinem anni Ecclesiastici digesti et conscripti à Georgio Mosero, suae Celsitudinis Ingrossista 1632“. Von zwei vorgebundenen Hymnen ist eine nicht von Vittoria, ebenso ist innerhalb des Bandes eine Hymne enthalten, die in der Gesamtausgabe von Vittorias Werken nicht erscheint. Alle übrigen Sätze stellen Überarbeitungen einfachster Art von Vittoriaschen Kompositionen dar. Die Revision der liturgischen Texte durch Papst Urban VIII. bedingte eine Umformung, die auch durch ein liturgisch-musikalisches Moment geboten war: während Vittoria nur die geradzahligen Verse vertont hatte, die anderen choral vorgetragen wurden, gilt es für Moser, die ungeraden Strophen der Vorlage zu unterlegen; der erste Vers wurde choral intoniert, dann mehrstimmig abgesungen. Aus rein musikalischen Gründen schaltet Moser Sätze aus, die auf eine der vorhandenen vier Stimmen verzichten. Für diese Verse verwendet er wieder die Melodien eines anderen Hymnenabschnittes. Es ergaben sich somit an vielen Stellen Zusammenziehungen und Auflösungen von Notenwerten; Melismen mußten wegen ihrer Erweiterung oder Verkürzung der anderen Textlegung angepaßt werden, um ein Aufhören mit „vorschriftswidrigen“, zu kurzen Notenwerten zu vermeiden. Für die erste Strophe nahm Moser meist getreu den für den zweiten Vers bestimmten Tonsatz des Vorbildes, nur entfiel jener Abschnitt, der der ersten Verszeile zugeordnet war; wenn die Imitation der zweiten Zeile für den Einsatz eines Tonstückes ungeeignet schien, wurde sie dementsprechend verändert oder gelegentlich sogar durch einen neuen kleinen Abschnitt ersetzt. In tripeltaktigen Abschnitten wurde die Rhythmik der Vorlage | 𝅗𝅥 𝅜 | in | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | verändert, um den altmodischen Eindruck einer „brevis altera“ zu vermeiden.

Diese Handschrift verarbeitete Moser gleich anderen Salzburger Chorbüchern in Wien noch zweimal, in den Handschriften der Wiener Nationalbibliothek 15507 „Hymni totius anni 4 v(ocum) a Georgio Mosero collecti, Ferdinando III. dedicati“, und 16193 „Hymni per totum annum, scripti a Georgio Mosero Aug.^{issimi} et Invict.^{issimi} Imp. Ferdinandi III. Capellae Notista et Ingrossista 1644“ [1]. Der Stock der Sätze gleicht der Salzburger Handschrift, nur sind einige Hymnen Palestrinas, wieder unter Weglassung der wenigstimmigen Sätze, sowie je drei Werke eines unbekannten Autors eingeschaltet. Da der Palestrina-Hymnus „Christe redemptor“, hier „Deus tuorum militum“ einen sechsstimmigen Schlußvers hat, hilft hier ein vierstimmiger Tonsatz Palestrinas aus; der Schlußvers eines anderen Palestrinawerkes ist in MS. 16193 durch einen Tonsatz Vittorias ersetzt; vereinzelt begegnen auch Abweichungen mit neuen größeren Abschnitten. Der wesentliche Mangel dieser Werke ist aber der, daß durch das Weglassen der wenigstimmigen Sätze und ihre Vertretung durch solche, die im gleichen Hymnus schon Anwendung fanden, dann durch die Vermehrung der Textstrophen, einzelne Abschnitte übermäßig oft wiederholt wurden, was ihnen nicht zum Vorteil gereichte. Hier setzt eine neuerliche Bearbeitung an, die kraft
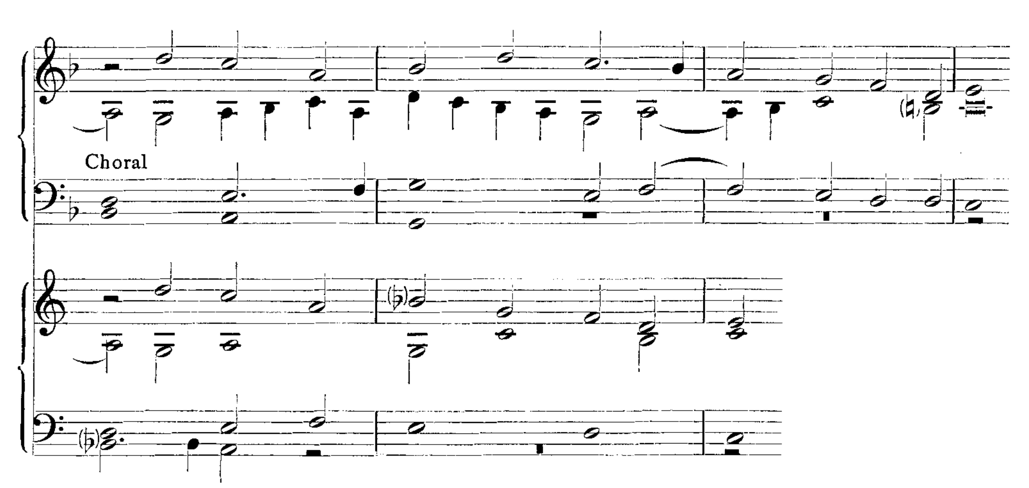
[1] In den „Tabulae codicum manu Scriptorum . . . “ sind nur die Werke Palestrinas mit Autorangabe versehen, während die Vittorias des veränderten Anfanges wegen nicht erkannt wurden.

der dieser Zeit eigenen Auffassung von Autorrecht, die sich bei Moser in der Herübernahme von Sätzen Vittorias in ein Palestrinawerk gezeigt hatte, mit diesen Tonstücken rücksichtslos schaltet, das gut dünkende behält, das andere bedenkenlos verändert, und es endlich gar nicht für wert findet, die Vorlage der „Kompositionen“ anzuführen. Es ist dies Wb 13, gleichfalls des Salzburger Domes, „Hymni Sacri ecclesiastici a S.^{mo} D. N. Urbano Papa VIII. Recogniti, Romano Breviario Inserti, quos iusso Ill.^{mi} Et Rev.^{mi} Principis Archiepiscopi Nostri Salisburg.sis Paridis Domini nostri clementissimi De novo secundum Choralem Cantum in quatuor Voces cum Basso Continuo ad placitum composuit Abrahamus Megerle 1649“, von der Hand jenes Abraham Megerle — des Oheims des berühmten Wiener Kanzelredners Abraham a Sancta Clara (Ulrich Megerle) —, der ausdrücklich in drei anderen Codices anmerkte, sie enthielten Werke, die „ab aliis quidem incepti, maxima ex parte continuati, concinnati et ad finem usque perducti“ seien. In unserer Handschrift vermengt Megerle Sätze, die ihm aus seiner Studienzeit in Innsbruck, er war selbst Schüler Stadlmayrs, bekannt waren, mit den Moserschen Fassungen der Vittoria-Hymnen, und reiht einen Hymnus Palestrinas, natürlich bearbeitet, ein. Sie bleiben aber nicht so leicht erkennbar wie bei Moser, sondern werden gemäß den theoretischen Anschauungen seiner Zeit umgeformt, nicht sehr zu ihrem Vorteil, denn sie erscheinen uneinheitlich, da ja zwei Stilrichtungen aneinanderprallen, die durch ein halbes Jahrhundert und mehr voneinander getrennt sind.

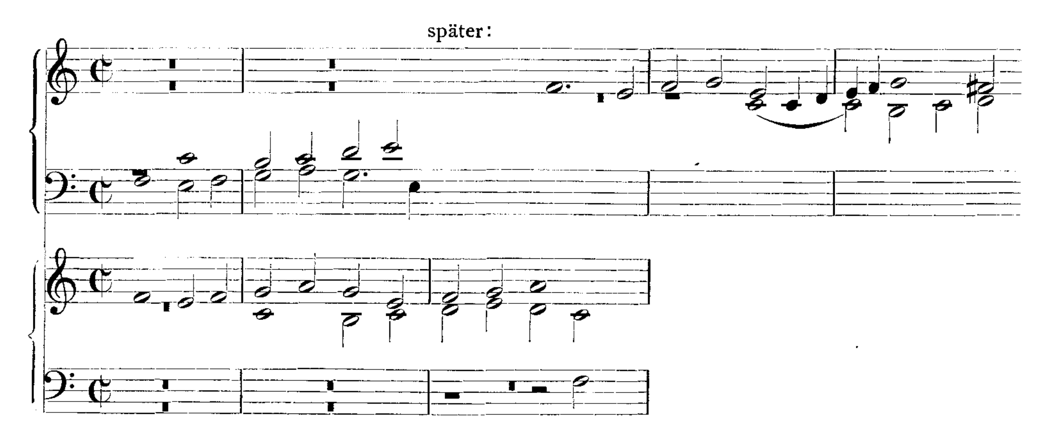
Die Texte Urbans VIII. gelten noch heute für die kirchlichen Hymnen, während sich ihre Weisen verändert haben; die Choralmelodien, deren sich Vittoria und Megerle bedienen, weichen voneinander in Einzelheiten ab, die teilweise lokalem Gebrauch, meist aber der Freiheit des Komponisten zuzuschreiben sind; wie Vittoria sich nicht streng an sie hält, wiederholt verzierende Kadenzen über größere Abschnitte einbaut, sich bisweilen auch von der Choralbasis ganz loslöst, arbeitet auch Megerle, aber immer bestrebt, ihr genauer zu folgen, wiewohl die Zahl von Veränderungen sehr ansehnlich ist. Gegenüber Vittoria bzw. der Choralvorlage erfolgen abgesehen von Transpositionen, die bisweilen nur eine Ausdeutung der Chiavette darstellen, Änderungen von Ligaturen; der unregelmäßige Choralvortrag in verschiedenen Notenwerten bei Vittoria wird ausgeglichen, der Vortrag soll in Semibreven erfolgen, Abweichungen sind zulässig an den Anfängen und Abschlüssen und nach zweitönigen Ligaturen ‚cum opposita proprietate‘; gelegentliche Unregelmäßigkeiten bestärken die Ansicht einer raschen, unpräzisen Ausführung. Einzelne Noten des Chorals werden quasi als Antizipationen wiederholt, Akzidentien hinzugefügt, gewisse Tonschritte lokalem Gebrauch entsprechend verändert; Megerle bringt Terzensprünge statt Sekundschritten und Quartenintervalle statt Terzen. Das Quilisma des Chorals wird als Untersekund-Wechselnote rhythmisch 𝅜 𝅝 𝅜 ausgedeutet. Zwischennoten werden eingefügt oder können, wenn sie nach Megerles Ansicht im Choral nicht melodiewesentlich als Angelpunkt erscheinen, entfallen; namentlich an den Abschlüssen häufen sich diese Veränderungen, Erweiterungen; Einschübe von Binnenkadenzen, ja selbst Wiederholungen ganzer Abschnitte werden hier angebracht. Anderwärts vereinfacht Megerle Choralfiguren nach Art der Cantus-firmus Kompositionen. Kennzeichnend für die Sorglosigkeit der Choralbehandlung ist aber ein irriges Hinüberziehen einer Note in die vorangehende Verszeile. In frei behandelten Abschnitten

kann der Choral auch angenähert transponiert oder um eine Sekund oder Terz verschoben werden. Dies alles aus dem Bestreben, so absurd es klingen mag, sich der Choralvorlage anzunähern, sie deutlich heraustreten zu lassen in gleichmäßigem Vortrag entweder in einer Stimme oder in einzelnen Zeilen jeweils einer anderen zugeteilt.

Megerle verwendet gleich Moser die geradzahligen Verse des Textes sowie unter allen Umständen den Schlußvers, der durch Austausch von unserem heutigen oft unterschieden ist, letzteren mit Vorliebe, wenn auch nicht zwingend, in ungeradem Takt gesetzt. Von Moser wird auch die Gestalt des ersten Verses fast immer genau übernommen, wenn nicht die veränderte Choralgrundlage eine Abweichung notwendig macht. Gewisse Zusammenziehungen und Auflösungen sind mit übernommen. Durch das geänderte Fundament veranlaßt, finden wir alle Stufen der Veränderung, von der Einfügung einfacher Durchgangsnoten zu besserer Textunterlage oder um ein früher syllabisches, jetzt melismatisches Stück richtig zu textieren, über das Zusammenziehen wegen einer Verkürzung des Chorals,
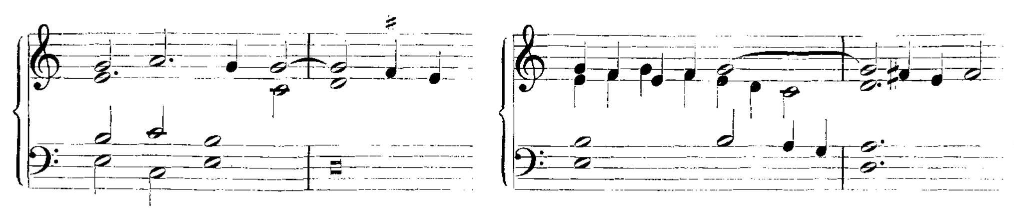


bis zu vollkommen freier Gestaltung, die sich nur einzelner Motive, eventuell in rhythmischer Verschiebung aus dem nur mehr ideell festgehaltenen Vorbild bedient,

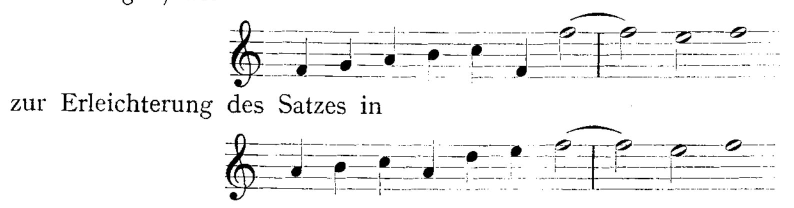


oder wenige kennzeichnende Noten der Vorlage durch große Abschnitte mit zahllosen Zwischennoten ausziert. Rein willkürliche Veränderungen, gemäß dem ver-

änderten Zeitgeschmack, sind Verschärfungen von Kadenzen, ihre Erweiterung zu Dominantschlüssen, die früher im alten Sinn auf zwei Stimmen verteilt nun in eine zusammengezogen werden, ihre Bekräftigung durch wechseldominantische Ausdeutung, wenn das Vorbild einen Kirchentonarten-Schluß anwandte. Das harmonisch reichere Vorbild wird vereinfacht:
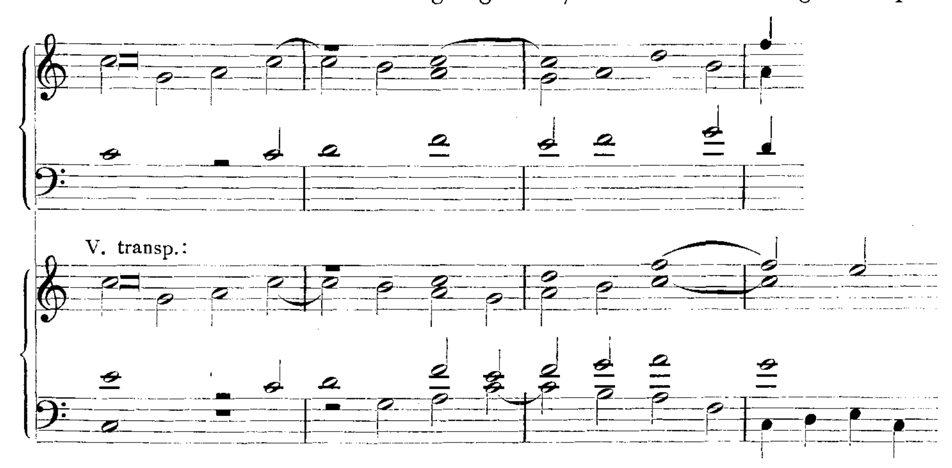


Einfache Wechselnoten werden, um Dissonanzfortschreitungen sorgfältig zu gestalten, in Drehbewegungen zur nächsten Konsonanz und wieder zurück verwandelt, größere Auszierungen, wie
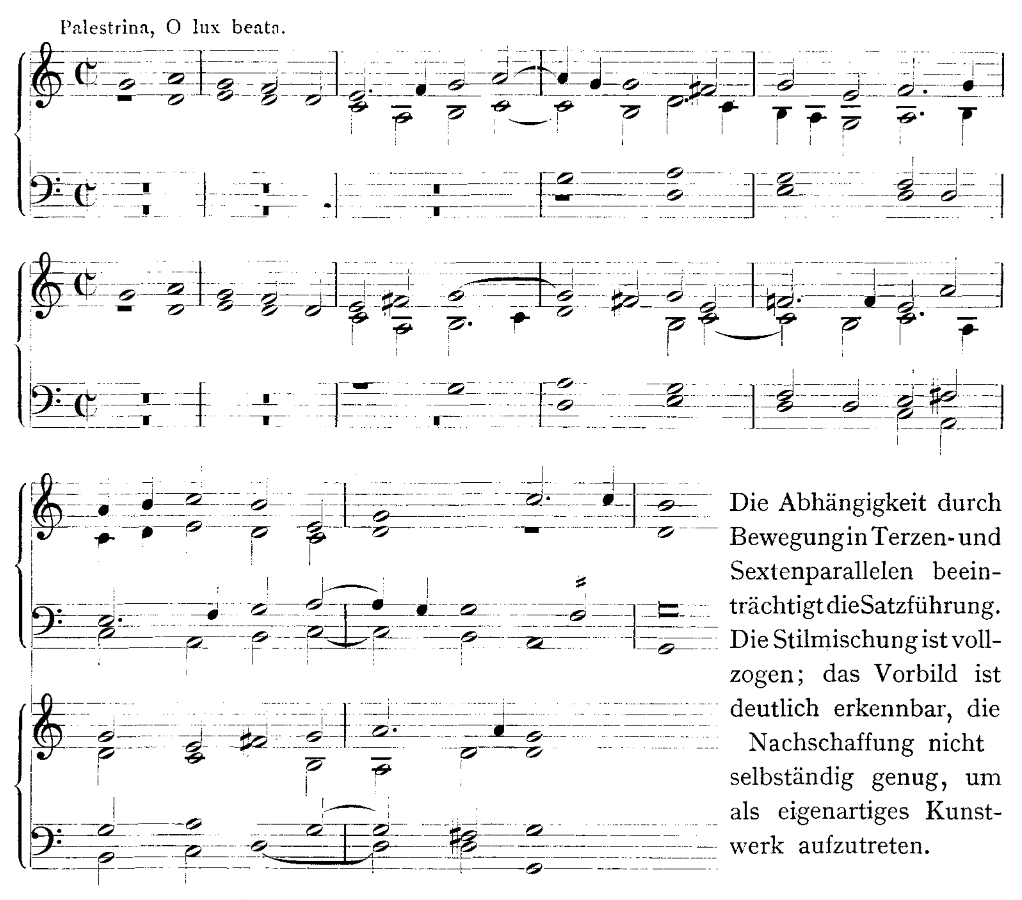


zur Erleichterung des Satzes in

verändert. Leerklänge, die dem alten Satz eigen waren, sind namentlich in zweistimmigen Abschnitten selbst durch größere Sprünge vermieden; in den Kadenzen wird durch Terzenparallelen ein vollklingender Satz angestrebt. Während Vittoria Terzeneinsätze vermied, da ihm dieses Intervall nicht genügend konsonant war, verkürzt Megerle Notenwerte, um nicht wie seine Vorlage in der Oktave, sondern gerade in der Terz einzusetzen, zu deutlicherer Abhebung. Im Tripeltakt hat sich die von Moser angebahnte Inversion durchgesetzt; die oben zitierte Figur lautet jetzt: | |. Fälle, da einem dreistimmigen Vorbild unter Beibehaltung seiner wesentlichen Imitationsmotive eine vierte Stimme hinzugefügt wird, führen zu den wenigen Beispielen,



in denen Megerle scheinbar selbst als Komponist auftritt. Gegen Palestrina sind die Veränderungen noch weitreichender, da dieser in dem hier verarbeiteten Hymnus „Iam sol recedit“ den Choral nur anfänglich in langen Notenwerten bringt,
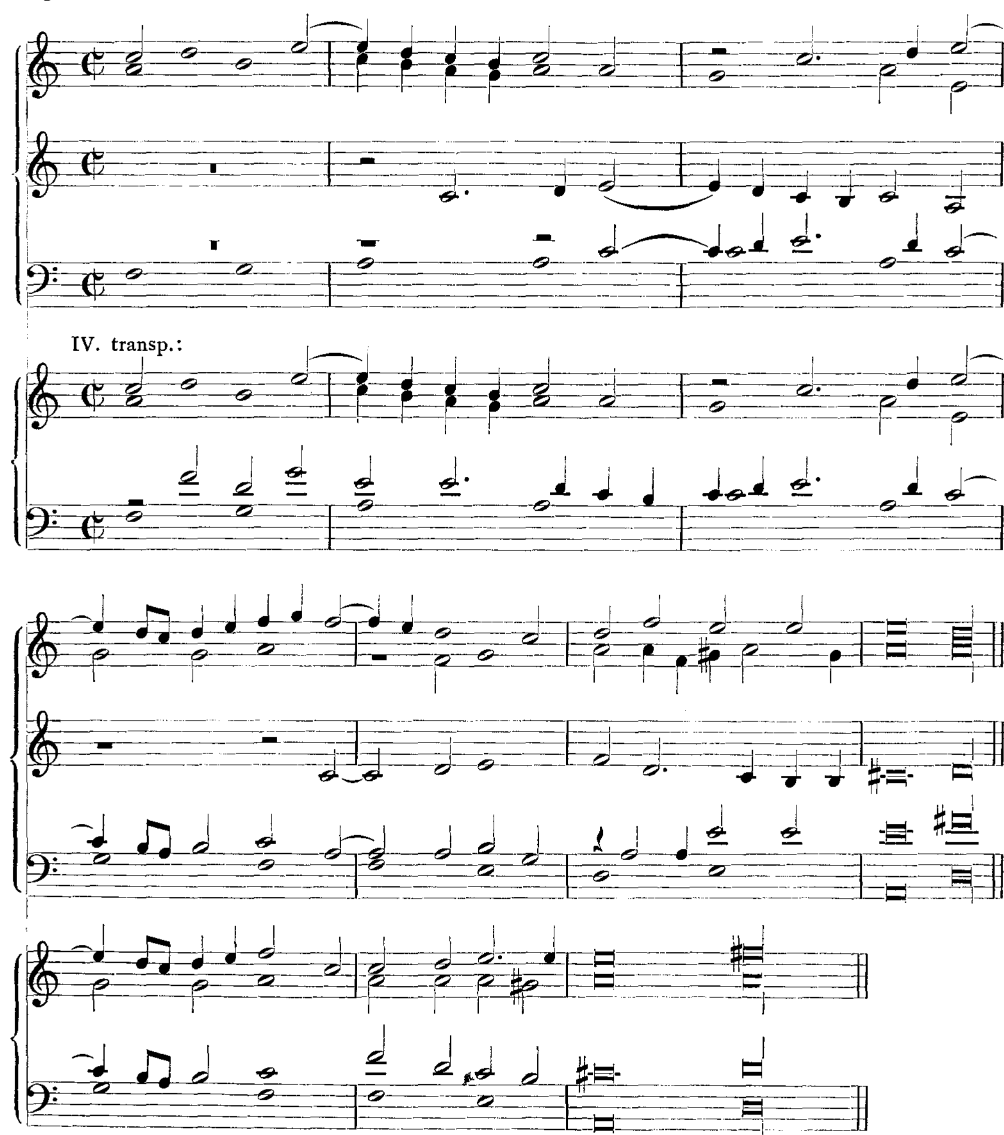
dann seine Notenwerte verkürzt und ausziert. Die freie Imitation des Chorals übernimmt Megerle, etwa in der Art Vittorias; durch die rhythmische und melodische Veränderung des Vorbildes verliert diese aber ihren konstruktiven Sinn. Eigenartig ist folgende Veränderung, um eine Quintkadenz zu erzielen, und einen Einsatz „konsonant“ zu gestalten:
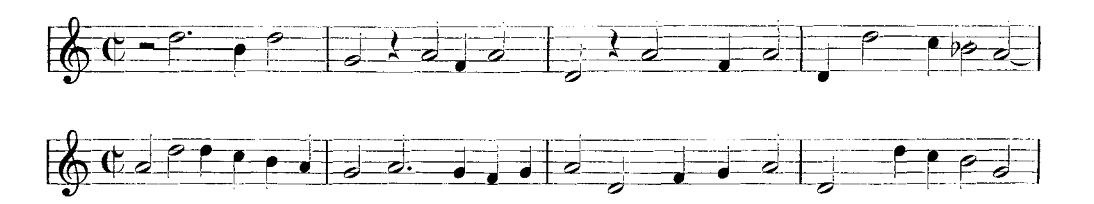


Die Abhängigkeit durch Bewegung in Terzen- und Sextenparallelen beeinträchtigt die Satzführung. Die Stilmischung ist vollzogen; das Vorbild ist deutlich erkennbar, die Nachschaffung nicht selbständig genug, um als eigenartiges Kunstwerk aufzutreten.

Die Introiten Stadlmayrs sind in Salzburg zweimal erhalten, aus den Jahren 1624 und 1626; sie erfreuten sich aber solcher Beliebtheit, daß sie aus den Mensuralcodices herausgeschrieben, aus Stimmheften gesungen wurden, mit Basso, Violone, Organo und Fagotto versehen. Sie erlebten in dieser Fassung Aufführungen bis ins 18. Jahrhundert, doch da ihre fünfstimmige Fassung ihnen hinderlich war, nahm ein Bearbeiter eine Umkomposition auf vier Stimmen vor, die uns neben kleineren Fragmenten u. a. in einem „Commune Sanctorum“ aus dem Jahre 1789, im Besitze des Stiftes Michelbeuern bei Salzburg, erhalten ist; so erlebten sie Aufführungen noch 1808! Da in einem Codex aus den Jahren 1725 bis 1727 zwei Introiten von Biechteler enthalten sind, von denen zwei Sätze in der genannten Handschrift aus dem Jahre 1789 begegnen, einer hiervon ist eine Überarbeitung eines Stadlmayrschen Satzes, dann die Textunterlage und die Art der Verzierungen ganz Biechtelers Art ist, ist anzunehmen, daß die Überarbeitungen von diesem Komponisten vorgenommen wurden, der von 1684 bis 1743 verschiedene musikalische Ämter in Salzburg verwaltete und als Kapellmeister starb. Stadlmayrs Satz bedingt
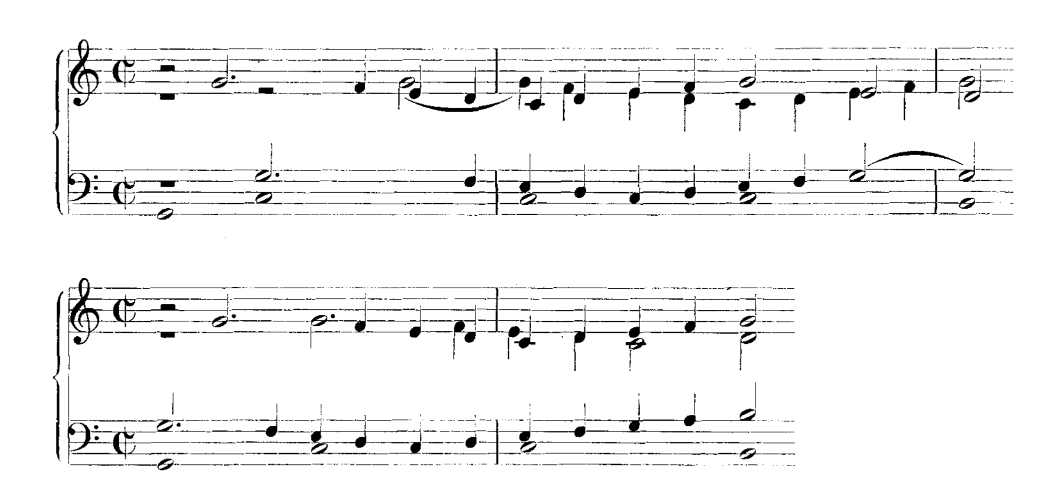
hier fünf Stimmen, von denen eine augenscheinlich nachkomponiert war; die Sätze sind über den vereinfachten gregorianischen Choral gesetzt, der in gleichen Semibreven vorgetragen, doch eine ansehnliche Ausdehnung der Sätze verursachte. Die Nebenstimmen waren rasch bewegt, bis zu einem Achtel der harmonischen Fortschreitung. Die Veränderungen in diesen Merkmalen durchlaufen Stufen von fast genauer Übernahme in allen Stimmen bis zu vollständig freier Komposition ganz ohne oder nur mit geringfügigen Beziehungen in einzelnen Motiven, Kadenzfortschreitungen einer oder der anderen Stimme. Die Gleichartigkeit des Basses, wiewohl natürlich auch die Vereinfachung unterschiedlich vorgenommen wurde, ist aus liturgischen Rücksichten selbstverständlich, doch wird im Versus von rhythmisch gleichmäßigem Vortrag abgegangen und den Längenwerten des Textes entsprechend rhythmisiert. Dieser Vorgang sowie die Einschränkung auf vier Singstimmen verändern das Satzbild. In den wesentlichen Zügen wird die Oberstimme nach Möglichkeit beibehalten, bald verziert, bald vereinfacht, die Mittelstimmen müssen aber, besserer Harmoniefüllung wegen überarbeitet werden:
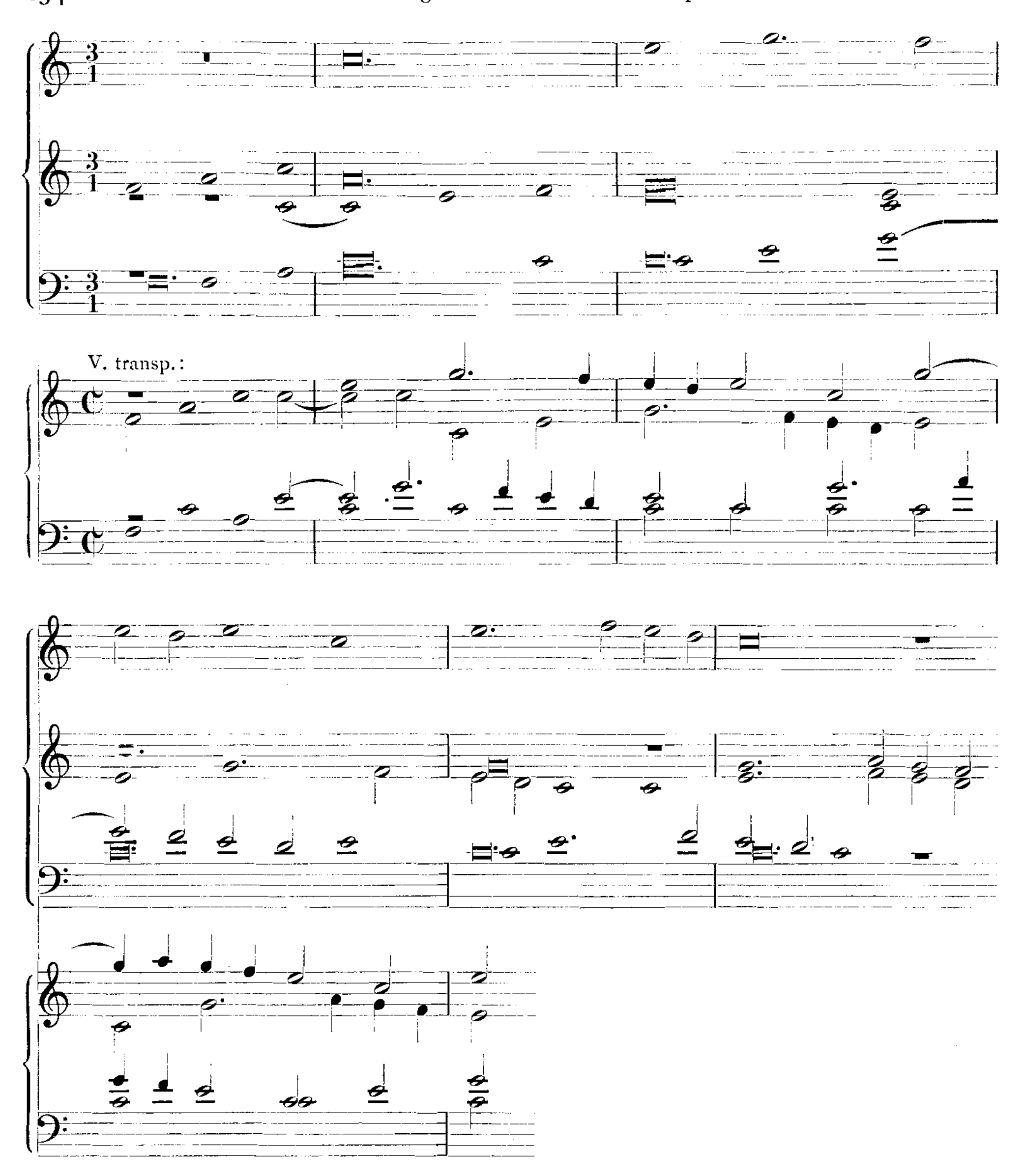


Das Bestreben, den Satz einheitlicher zu gestalten, führt zur Imitation wesentlicher, kennzeichnender Intervallsprünge des Chorals in den anderen Stimmen, namentlich an solchen Abschnitten, an denen die rasche Bewegung Stadlmayrs einsetzte, die nicht übernommen, sondern vereinfacht oder in doppelten Notenwerten angebracht wird. Im allgemeinen verwenden alle Stimmen innerhalb eines Tonstückes bruchstückweise die Vorlage, wobei aber der Rhythmus in größere Notenwerte übertragen sein kann, oder aus ungeradem in geraden Takt verändert; oder es ist neben dem Baß nur die Oberstimme beibehalten, aber durch eine große Zahl von Durchgangsnoten verziert.



Dreiklangsmotive erscheinen in Gegenbewegung, Figuren verwenden nur die wesentlichen Züge der Vorlage, Neben- und Zwischennoten entfallen. Gelegentlich sind auch die Bestrebungen ersichtlich, die zur Veränderung führten: eine lange Note sollte auf den normalen Notenwert der durchschnittlichen Bewegung verkürzt werden; eine rasche Bewegung durch Augmentation der Notenwerte ausgeglichener gestaltet werden. Dann sollte wieder eine Imitation mit dem Volltakt einsetzen und so ergibt sich eine rhythmische Verschiebung:



Daß natürlich jede dieser Veränderungen eine Umarbeitung des nachfolgenden Abschnittes nach sich zieht, ist selbstverständlich, doch können immer noch alle Stimmen übernommen sein, und die Abstände der Imitationseinsätze verschoben, meist ist aber eine Stimme unabhängig geführt; auch die Umformung eines Tripeltaktes kann eine wie drei Stimmen ergreifen:



Es gibt also nach fünfviertel Jahrhunderten genug, was man in dieser Zeit auszusetzen fand, was man anders haben wollte und sich darum „bearbeitete“.

Freie Nachkomposition, beeinflußt durch ein alles in Bann schlagendes Vorbild, sklavisches Nacharbeiten eines Kopisten aus liturgischen, rücksichtsloses Überarbeiten aus melodischen Motiven, freie Nachkomposition anderer Mittel wegen, in allem ein kleines Stück eigener Persönlichkeit, zog an uns vorbei; gerade genug immer, um das Gleichgewicht zu stören, zu schwach, es in anderer Lage wiederherzustellen, ein neues eigenes Werk zu schaffen.

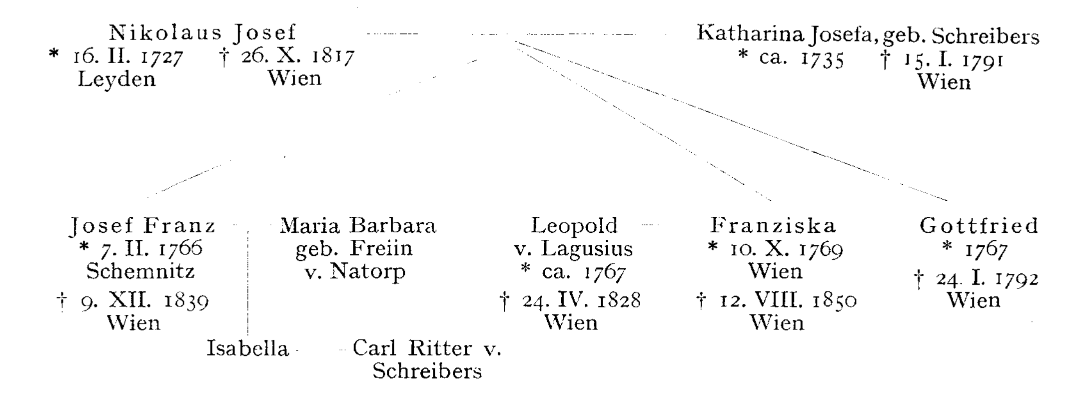
W. A. Mozart und die Familie Jacquin[1]

Von

Hedwig Kraus, Wien

Im Anschluß an die von mir im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien neu aufgefundenen und im nachfolgenden erstmalig veröffentlichten Kompositionen Mozarts für drei Singstimmen mit Begleitung dreier Holzblasinstrumente dürfte es von Interesse sein, einiges Nähere über die Mitglieder des Kreises zu erfahren, für welche diese Terzette bestimmt waren, und Mozarts Beziehungen zu der berühmten Gelehrtenfamilie, mit der ihn aufrichtige Freundschaft verband, einmal im Zusammenhange zu betrachten, zumal da sich in der Literatur mehrfach Irrtümer und Mißverständnisse eingeschlichen haben.

Ein kurz skizzierter Stammbaum gebe vor allem einmal über die für unsre Darlegungen wichtigsten Persönlichkeiten Aufschluß.



[1] Nachrichten über die Familie Jacquin finden sich (abgesehen von der Mozart-Literatur, die nur sehr wenige bringt) in: Allgemeine Encyklopädie d. Wissenschaften und Künste, Ersch u. Gruber, Leipzig 1837, Brockhaus; Biographie nouvelle des Contemporains, Arnault usw., Paris 1823, Babeuf; Biographie universelle ancienne et moderne, Paris 1858, Desplaces; Das gelehrte Österreich, Wien 1776, Ghelen; Der österreichische Zuschauer. Zeitschrift f. Kunst, Wissenschaft usw., Wien 1839, Ebersberg, Beilage: Blätter f. geistige Tätigkeit; Erneuerte vaterländ. Blätter f. d. österreich. Kaiserstaat, Intelligenzblatt der österr. Literatur, 10. u. 13. Dez. 1817 (Nekrolog); Flora oder Botanische Zeitung, Regensburg 1818; Internationale Stiftung Mozarteum, 24. Jahresbericht, Salzburg 1904; Meusel: Das gelehrte Deutschland, Lemgo 1797, Meyer; Nouvelle Biographie générale, Paris 1858, Didot; Österreichische Biedermanns Chronik, Freiheitsburg 1784, Redlich; Österreichische National-Encyklopädie, Gräff u. Czikann, Wien 1835, Beck; Pichler, Caroline: Denkwürdigkeiten aus meinem Leben, hrsg. von Blümml, München 1914; Poggendorff: Biographisch-literarisches Handwörterbuch zur Geschichte der exacten Wissenschaften, Leipzig 1863, Barth; Raimann, J. N.: Rede zur Gedächtnisfeyer des . . . Herrn Nic. Jos. v. Jaquin . . . im Saale der hohen Schule, 9. VI. 1818, Wien, Strauß; Sonntagsblätter, red. von L. A. Frankl, Wien 1843; Vaterländische Blätter f. d. österreichischen Kaiserstaat, Wien 1812, A. Strauß; Verhandlungen des zoologisch-botanischen Vereines, Wien 1852 u. 1855, Braumüller; Voigt, B.: Neuer Nekrolog der Deutschen, Jahrg. 1839, Weimar, Voigt; Wiener Zeitung, 1791, 1792 u. 1840; Wurzbach, K.: Lexikon des Kaisertums Österreichs IX, Wien 1863.

Die Familie Jacquin ist französischen Ursprunges, war zuerst auf Martinique angesiedelt, ließ sich aber dann in Holland nieder, wo der Vater Nikolaus Josefs eine große Tuch- und Samtfabrik besaß. Nikolaus Josef studierte am Gymnasium zu Antwerpen griechische und römische Klassiker, verließ diese Anstalt 1744 und mußte, da sein Vater widriger Handelsverhältnisse halber sein Vermögen verloren hatte und bald darauf gestorben war, seine zum Vergnügen begonnenen Studien zwecks Erlangung eines Berufs weiter fortsetzen. Nachdem er zu Löwen Philosophie betrieben hatte, hörte er in Leyden Vorträge über Naturlehre von hervorragenden Fachmännern.

Von besonderer Bedeutung wurde seine Freundschaft mit Theodor Gronovius, dem Lieblingsschüler des schwedischen Naturforschers Karl von Linné. Denn Gronovius erweckte in dem jungen Jacquin das Interesse und die Liebe für die Botanik; der Überlieferung nach soll Nikolaus Josef durch den Anblick einer besonders schönen und seltenen Kaktusblüte veranlaßt worden sein, sich ganz der Pflanzenkunde zuzuwenden.

Einen Teil seiner Studien, die sich dann auch auf Chemie und Medizin erstreckten, absolvierte Jacquin in Rouen und Paris, bis der Leibarzt der Kaiserin Maria Theresia, Gerard van Swieten, ein langjähriger Freund des Hauses, Jacquin zur Vollendung seiner Studien nach Wien berief.

Dieser Einladung folgte Nikolaus Josef im Jahre 1752, indem er die Reise von Paris nach Wien zu botanischen Streifzügen in den Alpen benutzte.

In Wien besuchte Jacquin oft den 1753 neu angelegten Pflanzengarten in Schönbrunn. Kaiser Franz I. bemerkte auf seinen Spaziergängen das besondere Interesse des jungen Mannes für die Pflanzenwelt und beauftragte ihn, ein Verzeichnis der Gewächse nach dem Linnéschen System anzulegen. Jacquin war einer der ersten Gelehrten in Wien, die ihren Arbeiten dieses System zugrunde legten. Der ihm gestellten Aufgabe entledigte sich Nikolaus Josef mit so viel Eifer und Geschick, daß der Kaiser ihn mit der Leitung einer Forschungsexpedition nach den Westindischen Inseln betraute, die den Zweck haben sollte, Pflanzen- und Tierpark von Schönbrunn mit überseeischen Exemplaren zu bereichern.

Jacquin reiste im Jahre 1755, nach kurzem Aufenthalte in Südfrankreich, nach den Antillen, wo er trotz aller Fährlichkeiten — er geriet vorübergehend in Kriegsgefangenschaft und wäre bald das Opfer des gelben Fiebers geworden — sich so eifrig der Sammeltätigkeit widmete, daß er bei seiner Heimkehr nach Wien im Juli 1759 50 Kisten mit Sehenswürdigkeiten aller Art für die kaiserlichen Sammlungen mitbringen konnte.

Die Ergebnisse dieser Forschungen legte Nikolaus Josef in einer Reihe ganz hervorragender und in Fachkreisen sehr geschätzter Werke nieder, deren Aufzählung hier zu weit führen würde.

In Würdigung seiner Verdienste um die Wissenschaft ernannte ihn Kaiserin Maria Theresia im Jahre 1763 zum Bergrat und Professor der Chemie und Mineralogie an der Akademie zu Schemnitz in Ungarn und 1768 zum Professor der Botanik und Chemie an der Universität Wien.

Besonders hervorragende Verdienste erwarb sich Nikolaus Josef durch die Ausgestaltung der beiden Wiener botanischen Gärten, des Universitätsgartens am Renn-

weg und des Schönbrunner Parkes, deren wissenschaftliche Oberaufsicht ihm übertragen war. Vor allem hat es ihm der Universitätsgarten zu danken, daß er aus einem unbedeutenden Schulgarten zu einem der ersten botanischen Gärten Europas ausgebaut wurde. Zwei bedeutende Werke Jacquins: „Hortus Vindobonensis" und „Hortus Schoenbrunnensis" geben Aufschluß über die reichen Bestände.

Der Gelehrte stand mit den hervorragendsten Fachgenossen des In- und Auslandes in lebhaftem Briefwechsel und es wurde ihm von seiten seiner Zeitgenossen mancherlei Anerkennung zu teil. Karl von Linné benannte eine Pflanzengattung nach ihm „Jacquinia", die berühmtesten gelehrten Gesellschaften erwählten ihn zu ihrem Ehrenmitgliede, die Wiener Universität bestellte ihn 1809 zu ihrem Rector Magnificus, Maria Theresia erhob ihn 1774 in den Adelsstand, Franz II. verlieh ihm 1806 den St. Stefansorden und den Freiherrnstand.

Trotz seines hohen Alters nahmen seine Geisteskräfte nicht ab: noch auf dem Totenbette beschäftigte ihn ein botanisches Werk. Über 90 Jahre alt, starb er am 26. Oktober 1817 im Jacquinschen Hause in der „oberen Bäckerstraße" zu Wien.

Die Wiener Universität veranstaltete am 9. Juni 1818 eine großzügige Gedächtnisfeier für ihren ehemaligen Rektor, bei welcher in der Universitätskirche das Requiem von Winter unter der Leitung des Universitätskapellmeisters Henneberg aufgeführt und im großen Saale eine von Leonhard Posch[1] nach dem Leben verfertigte Büste des Verstorbenen mit von Jacquin der wissenschaftlichen Erkenntnis erschlossenen Blumen und der nach ihm benannten Jacquinia geschmückt wurde.

Nikolaus Josef von Jacquin war das schöne Los zu teil geworden, in dem ältesten seiner Kinder, die aus seiner Ehe mit Katharina Josefa, der Tochter des k. k. Regierungssekretärs Johann Heinrich Schreibers stammten, einen würdigen Fachmann in seiner Wissenschaft heranwachsen zu sehen, der ihm Nachfolger im Lehramt werden und seine klassischen Werke fortsetzen sollte.

Es war dies Josef Franz von Jacquin, geboren am 7. Februar 1766 zu Schemnitz, wo sein Vater 1763—1768 die Professur an der Akademie innehatte. 1768 kam Josef Franz mit seinen Eltern nach Wien und erhielt hier die sorgfältigste Erziehung. Sein Vater nahm ihn auf Ausflügen in die Umgebung Wiens mit und weckte frühzeitig das Interesse des Knaben für alle Gebiete der Naturwissenschaften.

Schon in dem jugendlichen Alter von 11 Jahren schrieb Josef Franz eine zoologische Abhandlung, die 1778 gedruckt wurde. Er befaßte sich mit klassischer Literatur, Botanik, Medizin und besuchte auch die Vorlesungen seines Vaters.

Nach Beendigung seiner medizinischen Studien unternahm er auf Kosten Kaiser Josefs II. eine Studienreise, die ihn durch Deutschland, Holland, England und nach Frankreich führte. Von dort wollte er Westindien besuchen, aber die Unruhen in Frankreich veranlaßten ihn, sich nach Italien zu wenden. In allen diesen Ländern trat er mit den berühmtesten Gelehrten in Verbindung und kam 1791 nach dreijähriger Abwesenheit nach Wien zurück. Durch Leopold II. wurde er zum supplierenden Professor der Botanik und Chemie an der Wiener Universität ernannt. Franz II. bestimmte ihn 1793 zum Adjunkten seines Vaters und als dieser im Jahre

[1] Von L. Posch stammen auch das 1788 vollendete, bekannte Wachsrelief und das im Mai 1789 geschaffene Buchsbaumholz-Relief Mozarts.

1797 von der Professur für Botanik und Chemie zurücktrat, wurde Josef Franz zu seinem Nachfolger erwählt.

Josef Franz war Zeit seines Lebens immer mit wissenschaftlichen Arbeiten beschäftigt, die seinen Ruhm weit über die Grenzen Österreichs hinaustrugen. Ihm verdankt die Forschung, neben der Vollendung einiger von seinem Vater unvollständig hinterlassener Schriften, Werke über Medizin, Chemie, Botanik, Zoologie, Pharmazie, Optik. Er wandte sein Interesse auch der Physik zu in seinem Werke „Die artesischen Brunnen in und um Wien“, ja er lieferte sogar eine Übersetzung einer Abhandlung „Über die beste Form der Schuhe“.

Ebenso wie sein Vater wirkte auch Josef Franz für die Ausgestaltung des Botanischen Gartens am Rennweg, der unter seiner Leitung im Jahre 1819 um mehr als das Doppelte vergrößert wurde. 1834 übertrug ihm der Kaiser die Oberaufsicht über den von Franz I. gestifteten „Garten für Österreichs Flora“ im Belvedere.

Groß ist die Zahl der Ehrungen, die dem Gelehrten zu teil wurden. Im Juni 1812 veranstalteten die studierenden Pharmazeuten im großen Saale der Universität eine musikalische Feier, bei welcher sie das Bildnis ihres verdienstvollen Lehrers in Chemie und Botanik, gemalt von Füger, und dasjenige seines Vaters von Guerard in feierlicher Weise aufstellten. Die von J. F. Mosel geleitete musikalische Akademie brachte zuerst die Anakreon-Ouvertüre von Cherubini, dann ein Klavierkonzert von Dussek, gespielt von Frau Mosel und schließlich sangen Vogel und Frau Milder die Soli in einer Kantate von Mosel; Dirigent der Instrumentalmusik war Wranitzky.

1820 wurde Josef Franz zum wirklichen niederösterreichischen Regierungsrat ernannt und erhielt später, wie sein Vater, den Stefansorden. Das Ausland schloß sich mit Auszeichnungen für den berühmten Mann an. Friedrich VI. von Dänemark übersandte ihm das Ritterkreuz des Danebrogordens, Zar Nikolaus I. von Rußland 1836 den Wladimirorden 4. Klasse.

Josef Franz von Jacquin beschloß sein arbeitsreiches Leben am 9. Dezember 1839 und hinterließ eine Witwe, Maria Barbara, geborene Freiin von Natorp, und eine Tochter Isabella, die mit dem Hofrat und Direktor des kaiserlichen Naturalienkabinetts Carl Ritter von Schreibers vermählt war. Mit ihm erlosch die Familie Jacquin im Mannesstamm, da sein jüngerer Bruder Gottfried, der Freund Mozarts, bereits viele Jahre vor ihm gestorben war.

Diese beiden Gelehrten, Vater und Sohn, Nikolaus Josef und Josef Franz von Jacquin, deren Lebenslauf hier kurz skizziert wurde, liebten in hervorragender Weise die Geselligkeit, und ihr Haus — im Winter wohnte die Familie Jacquin im Botanischen Garten am Rennweg im 3. Bezirk — bildete lange Jahre hindurch den Mittelpunkt eines Kreises von Gelehrten und Künstlern, der sich, wie uns Caroline Pichler in ihren „Denkwürdigkeiten“ erzählt, wöchentlich einmal zusammenfand und in welchem viele und wichtige Fragen der verschiedensten Wissensgebiete erstmalig erörtert und besprochen wurden.

Die jüngeren Mitglieder dieser Gesellschaft sammelten sich um Emilian Gottfried von Jacquin, den zweiten Sohn Nikolaus Josefs, der 1767 zu Schemnitz in Ungarn geboren, für Musik außerordentlich talentiert und mit einer schönen Stimme begabt war, und um seine um zwei Jahre jüngere Schwester Franziska, später verehelichte Frau von Lagusius.

Zu den Gästen, die viel im Jacquinschen Hause verkehrten und dort viel Liebes und Gutes erfuhren, gehörte eine Reihe von Jahren hindurch auch Wolfgang Amadeus Mozart. Er muß mit der Familie Jacquin schon vor 1783 (vielleicht 1780) bekannt geworden sein, denn wir besitzen ungefähr aus diesem Jahre eine Komposition, ein komisches Gelegenheitsstück, das bekannte „Bandelterzett" (K.-V. 441), das, hervorgegangen aus einer lustigen Situation bei der Suche nach einem Band, an der sich neben Mozart und seiner Frau auch Gottfried von Jacquin beteiligte, ausdrücklich den Namen dieses letzteren auf dem Autograph trägt.

Der Freundschaft Mozarts mit dem Hause Jacquin verdanken wir eine nicht unbeträchtliche Anzahl von Kompositionen. Das bedeutendste Werk darunter ist wohl das sog. „Kegelstatt-Trio" für Klavier, Klarinette und Bratsche (K.-V. 498), das Mozart für Franziska am 5. August 1786 komponierte. Er übernahm bei der Ausführung selbst die Bratsche, der er in dem ganzen Werk eine bedeutungsvolle Rolle zuweist; der Klavierpart war Franziska zugedacht, die in jener Zeit schon Mozarts Schülerin war. Daß sie sogar zu den besten seiner Schülerinnen gehörte, erfahren wir aus einem Briefe des Komponisten vom 14. Januar 1787 aus Prag, wo Mozart mit Konstanze drei Tage früher eingetroffen war, um sich die Prager Aufführung seines „Figaro" anzuhören. In diesem Briefe an Gottfried von Jacquin heißt es unter anderem: „. . . ihrer Frl. Schwester . . . küsse ich 100,000mal die hände, mit der Bitte, auf ihrem Neuen Piano-forte recht fleißig zu seyn — doch diese Ermahnung ist unnütz — denn ich mus bekennen daß ich noch nie eine Schülerin gehabt, welche so fleißig, und so viel Eifer gezeigt hätte, wie eben sie — und in der That ich freye mich recht sehr wieder darauf ihr nach Meiner geringen fähigkeit weiter unterricht zu geben".

Verdanken wir die Entstehung des „Kegelstatt-Trios" dem Umstand, daß Franziska eine gute Pianistin war, so bot die Musikalität und die angenehme Gesangsstimme ihres jüngeren Bruders Gottfried für Mozart die Veranlassung, die Arie für Baß: „Mentre ti lascio, o figlia" mit dem Texte aus Paisiellos Oper „La disfatta di Dario" (K.-V. 513) „für Herrn Gottlieb von Jacquin" am 23. März 1787 zu komponieren.

Nicht ganz drei Wochen später, am 11. April 1787, schrieb Gottfried in Mozarts Stammbuch die für seine Gefühlswelt bezeichnenden Worte: „Wahres Genie ohne Herz ist Unding — denn nicht hoher Verstand allein, nicht Imagination, nicht beide zusammen machen Genie — Liebe, Liebe, Liebe! ist die Seele des Genies!"

Daß Mozart nicht nur mit Gottfried und Franziska von Jacquin befreundet war, sondern auch mit dem älteren Sohne der Familie, mit Josef Franz, sich gut verstand, ersehen wir aus den Eintragungen, die diese beiden Männer sich gegenseitig am 24. April 1787 ins Stammbuch schrieben. Die Eintragung Josef Franz' ist wohl etwas unpersönlich gehalten, zeigt aber die hohe Wertschätzung für den Komponisten: sie bringt, in Eigenes verwoben, zwei Verse aus dem 12. Gedicht des 1. Buches der „Carmina" von Horaz in der Ursprache:

Tibi qui possis
Blandus auritas fidibus canoris
ducere quercus
in amicitiae tesseram. Jos. Franc. a Jacquin.

Mozart aber hat für Josef Franz' Stammbuch einen kleinen Doppelkanon (K.-V. 228) komponiert, den er zunächst in Form eines Rätselkanons notierte und mit der Unterschrift: „Vienna, the 24. April. 1787. don't never forget your true and faithfull friend Wolfgang Amadé Mozart" versah; dann legte Mozart noch ein Blättchen mit der Auflösung dieses Rätseldoppelkanons auf vier Systemen bei. Die Mozartschen Eintragungen aus dem Stammbuch Jacquins wurden im Jahre 1904 von Frau Emma Wodickh, geb. Edlen von Schreibers, also einer Verwandten der Familie, der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg geschenkt.

Im Frühjahr 1787 übersiedelte Mozart mit seiner Frau auf die „Landstraße" (dritter Wiener Gemeinde-Bezirk), also in die Nähe des Jacquinschen Hauses, und wohnte dort bis Herbst 1788. Aus jener Zeit haben wir mehrere Zeugnisse dafür, daß der Verkehr zwischen beiden Familien ein ziemlich reger war.

Das Mozartsche Lied: „Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte" nach dem Text von Gabriele von Baumberg (K.-V. 520) trägt im Autograph die Überschrift „Den 26. May 1787 Landstraße W. A. Mozart in Hr. Gottfried von Jacquin's Zimmer" und die Originalausgabe der Sonate für Klavier zu vier Händen, *C* dur (K.-V. 521), die drei Tage später komponiert wurde, ist mit der Widmung an die Frl. Nanette und Babette Natorp[1] versehen, die auch dem Jacquinschen Kreise angehörten, denn Maria Barbara heiratete später Gottfrieds älteren Bruder Josef Franz.

Ein Brief Mozarts vom nämlichen Tage, dem 29. Mai 1787, an Gottfried benachrichtigt diesen von der Übersendung dieses Werkes: „. . . die Sonate haben sie die Güte ihrer frl. Schwester nebst meiner Empfehlung zu geben; — sie möchte sich aber gleich darüber machen, denn sie seye etwas schwer". Es ist derselbe Brief, in welchem Mozart seinem Freunde eine schmerzliche Kunde zu melden hatte: „Ich benachrichtige sie daß ich heute als ich nach haus kamm die traurige Nachricht von dem Tode meines besten Vaters bekam. — Sie können sich meine Lage vorstellen!" Diese sofortige Mitteilung seines herben Schmerzes läßt auf innige freundschaftliche Beziehungen zu Gottfried schließen.

An diesen sind auch in der Folge wichtige Nachrichten Mozarts betreffend die Uraufführung des „Don Giovanni" in Prag aus dieser Stadt gerichtet. Der Brief vom 15. Oktober, dem Mozart am 21. und 25. noch weitere Berichte anfügt, schildert die Schwierigkeiten der Vorbereitung hierzu, die oftmalige Terminverschiebung und ihre Ursachen.

In besonderem Maße verdient Mozarts Schreiben vom 4. November 1787, ebenfalls aus Prag an Gottfried gerichtet, hervorgehoben zu werden. Einmal deshalb. weil es von der so erfolgreichen Uraufführung des „Don Giovanni" zu erzählen weiß, dann, weil es eine „Aria", die Jacquin bald erhalten solle, ankündigt (vielleicht „Des kleinen Friedrichs Geburtstag", Text aus dem Mildheimischen Liederbuch [K.-V. 529]), und schließlich, weil es uns einen tiefen Blick in die Charaktere der beiden Freunde tun läßt. Einer Briefstelle wie der hier folgenden mußten wohl Erörterungen ernsthaftester Art, auf größtem gegenseitigem Vertrauen gegründet, vorangegangen sein, in deren Verlaufe jeder der beiden Männer dem andern sein Inner-

[1] S. O. E. Deutsch und C. B. Oldman, Mozart-Drucke, ZfM XIV, 3, S. 147.

stes enthüllte. Mozart schreibt: „. . . . am vergnügt seyn kann es ihnen, liebster freund, wohl nicht fehlen, da Sie alles besitzen, was sie sich in ihren Jahren und in ihrer laage nur wünschen können! — besonders da sie nun von ihrer vorigen etwas unruhigen lebensart ganz zurückzukommen scheinen; — nicht wahr Sie werden täglich mehr von der wahrheit meiner kleinen Straf-predigten überzeugt? — ist das vergnügen einer flatterhaften, launigten liebe, nicht himmelweit von der Seeligkeit unterschieden, welche eine wahre, vernünftige liebe verschafft? — Sie danken mir wohl gar öfters so in ihrem Herzen für meine belehrungen! — Sie werden mich noch ganz Stolz machen. — doch, ohne allem Spaß; — Sie sind mir doch im Grunde ein bischen Dank schuldig, wenn sie anderst der frl. N . . . . würdig geworden sind, denn ich Spielte doch bey ihrer besserung oder bekehrung gewis nicht die unbedeutendste Rolle".

Auch diesem Briefe hat Mozart noch eine Nachschrift angefügt und zwar am 9. November, in welcher er freudigst den Empfang eines Briefes von Gottfried bestätigt und die Sendung einer Komposition mit den Worten begleitet: „. . . . wenn es erst noth hat Sie durch das Lied en question meiner freundschaft zu versichern. so haben sie weiter keine ursache daran zu zweifeln; — hier ist es". Es handelt sich aller Wahrscheinlichkeit nach um das Lied „Das Traumbild", Text von Hölty (K.-V. 530), das am 6. November zu Prag komponiert worden war. Am Schlusse seines Briefes meldet Mozart noch „unsere beyderseitige Complimente" an das ganze Haus Jacquin und an Natorps, von denen oben anläßlich der Klaviersonate in *C*dur für vier Hände die Rede war.

Dieser Brief ist, soweit bis jetzt bekannt, die letzte urkundliche Bestätigung des edlen Freundschaftsverhältnisses zwischen Mozart und Gottfried von Jacquin und es ist tief bedauerlich, daß beiden eine so kurze Lebensdauer zugemessen war, denn Gottfried von Jacquin, welcher im Jahre 1790 Praktikant bei der Böhmisch-Österreichischen Hofkanzlei geworden war, starb wenige Wochen nach Mozart zu Wien am 24. Januar 1792 an der Lungenschwindsucht.

Außer den bisher angeführten Kompositionen sind für den Jacquinschen Kreis noch die sechs Terzette für zwei Soprane und Baß mit Begleitung dreier Holzblasinstrumente von Mozart komponiert worden und zwar sind dies die auf italienische Texte geschriebenen Gesänge K.-V. 346, 436—439 und 549. Die Nummern 346 und 436—439 dürften im Jahre 1783 komponiert sein, von dem letzten Stück gibt Mozart selbst in seinem eigenhändigen „Verzeichnüß aller meiner Werke vom Monath Febraio 1784 bis Monath . . ." genau als Datum den 16. Juli 1788 an.

Von diesen Terzetten liegen K.-V. 436, 437 und 549 bereits vollständig in der Gesamt-Ausgabe der Werke Mozarts, Breitkopf & Härtel (Serie VI, Nr. 30, 31 und 41), K.-V. 438, von dem man nur das Autograph der Begleitung und der ersten sieben Takte der Singstimmen kennt, als Fragment (Serie XXIV, Nr. 46) im Druck vor; die Terzette K.-V. 346 und 439 werden hier zum ersten Male veröffentlicht, das früher erwähnte Fragment (K.-V. 438) zum ersten Male vervollständigt mitgeteilt.

Dem Berichte über die Vorlage, die dieser Ausgabe zugrunde gelegt wurde, müssen noch ein paar Worte über Mozarts Freund Gottfried von Jacquin vorausgeschickt werden.

Dieser gebildete Musikliebhaber hat nämlich nicht nur durch seine Musikalität und seine schöne Stimme, wie oben mehrfach erwähnt, Mozart zum Schaffen angeregt, sondern er hat sich auch selbst kompositorisch betätigt.

Traegs „Verzeichnis alter und neuer sowohl geschriebener als gestochener Musikalien", Wien 1799 (Ghelen) führt einen „Meßgesang a 4 voci, 2 Violini, Viola con Organo" in Handschrift an, der im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien erhalten ist und mit dem Texte: „Wir werfen uns darnieder" beginnend, in Strophenform gearbeitet ist. Dasselbe Verzeichnis erwähnt noch eine „Aria mit Begleitung" und 13 Lieder. Von diesen Liedern finden sich sieben ebenfalls im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde und zwar das Lied: „Ich weiß ein Mädchen", ein Strophenlied, von dessen Text nur die erste Strophe erhalten ist, in alter Abschrift (vermutlich von demselben Kopisten wie der „Meßgesang") und eine gestochene Ausgabe „Sechs Lieder beym Clavier zu singen in Musik gesetzt von Emil. Gottfried Edlen von Jacquin" Wien, Johann Cappi[1].

Diese bei Cappi erschienene Ausgabe interessiert uns hier besonders, weil sie unter dem Namen Jacquin ein zweifellos von Mozart komponiertes Stück enthält. Es ist dies die Nummer 3 dieser Ausgabe „Das Traumbild" (K.-V. 530), das Mozart selbst in seinem eigenhändigen „Verzeichnüß" als sein Werk anführt; es konnte mithin vorkommen, worauf auch öfters in der Literatur hingewiesen wird, daß eine Komposition Mozarts unter dem Namen Jacquin im Druck erschien, wie ja auch der umgekehrte Fall eintrat, daß ein Mozart zugeschriebenes Werk von Jacquin herrührte. (S. K.-V., Anh. V, Nr. 245, Baßarie „Io ti lascio, cara, addio!", die in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung, Leipzig. Jg. I, Beilage I—II unter Mozarts Namen erschien, da sie in einer Abschrift von Mozarts Hand vorlag, wodurch sich sogar Aloys Fuchs täuschen ließ und sie als Mozartsches Werk kopierte, von der aber Konstanze Mozart versicherte, sie sei von ihrem verstorbenen Manne nur instrumentiert worden.)

Die Tatsache, daß ein Werk Mozarts unter Jacquins Namen erschien, ist von Wichtigkeit für die Wertung unserer Vorlage zu den Terzetten Mozarts.

Diese ist ein Notenheft in Querformat, von Kopistenhand geschrieben, das im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien unter der Signatur VI. 569 vorliegt. Der Titel lautet: „Sei Notturni / dedicati / A sua Eccellenza la Signora Contessa / Hortensia d'Hatzfeld / e composti / Dal umilissimo servo Godofredo nobile de Jaquin".

Die Schriftzüge auf dem Titelblatt und in den ersten fünf Gesängen sind so verblaßt, daß sie teilweise nicht leicht zu entziffern sind; das sechste Stück ist von

[1] Die Wiener Zeitung vom 26. März 1791 kündigt: „Sechs deutsche Lieder beym Clavier zu singen" von Gottfried von Jacquin aus der Lauchschen Musikalienhandlung an und das Blatt vom 26. Mai 1792 „Vier neue Lieder" ebenda. Von diesen „Vier Liedern" hat sich durch Zufall im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde ein Heftchen mit den Strophen der Lieder, jeweils von der zweiten angefangen, erhalten, das jedenfalls für einen Sänger, der die Melodie auswendig kannte, als Gedächtnisbehelf diente. Die bei Lauch erschienenen „Vier Lieder" enthielten, wie man aus der Angabe ihrer Titel in der Wiener Zeitung ersehen kann, drei Nummern von den „Sechs Liedern" bei Cappi.

[2] Eine Abschrift der sechs Terzette liegt auch in der Nationalbibliothek Wien; sie entstammt derselben Quelle wie unsere Vorlage, da sich ein bedeutendes Schreibversehen dieser notengetreu in ihr wiederfindet.

anderer Hand (wohl ebenfalls von einem Kopisten) geschrieben und erweist sich durch die kräftig vom Papier sich abhebende Tinte ganz deutlich als spätere Hinzufügung. Das Verblassen der Tinte auf dem Titelblatte und in den fünf ersten Gesängen muß durch irgend einen äußeren Einfluß herbeigeführt worden sein; das Heft sieht so aus, als ob es im Wasser gelegen hätte, vielleicht eine Überschwemmung mitgemacht hätte, bevor das letzte Stück hinzugeschrieben worden war. Auch über die Zeit dieses Unfalls, der das Heft betraf, kann man Schlüsse ziehen, denn die Worte „Sei Notturni“ sowie „Godofredo de Jaquin“ sind von der Hand Aloys Fuchs' mit frischer Tinte neu überfahren worden, wobei er über die Worte „servo“ noch „Composte“ (sic) schreibt. Die Handschrift Fuchs' und die niedrige Archivnummer, welche das Heft trägt, ermöglichen den Schluß, daß der Schaden bei jener Überschwemmung entstand, von der die Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde am 1. und 2. März 1830 heimgesucht wurden. Als Besitzernamen trägt das Heft „Therese Stadler“, vielleicht eine Verwandte der beiden mit Mozart befreundeten Hofklarinettisten Anton und Johann Stadler, die wohl bei den Terzetten mitgewirkt haben werden.

Dieses Heft nun enthält von den früher erwähnten sechs Terzetten Mozarts fünf in genau derselben Reihenfolge, wie sie in dem Autograph der Begleitungen im Besitz Andrés in Frankfurt a. M. vorliegen[1], nämlich: K.-V. 439, 438, 436, 437 und 346; als sechstes Stück ist in unsrer Vorlage noch das später (1788) komponierte Terzett K.-V. 549 angefügt, das sich ja auch in unserm Hefte als später hinzugeschrieben erweist.

Die drei in der Gesamtausgabe bereits veröffentlichten Gesänge stimmen bis auf einige Schreibfehler und -versehen, die unsere Vorlage zeigt, mit dieser überein, ja wir vermögen sogar an Hand unsrer Vorlage einiges in der Gesamtausgabe und in Köchels Verzeichnis zu ergänzen und zu verbessern.
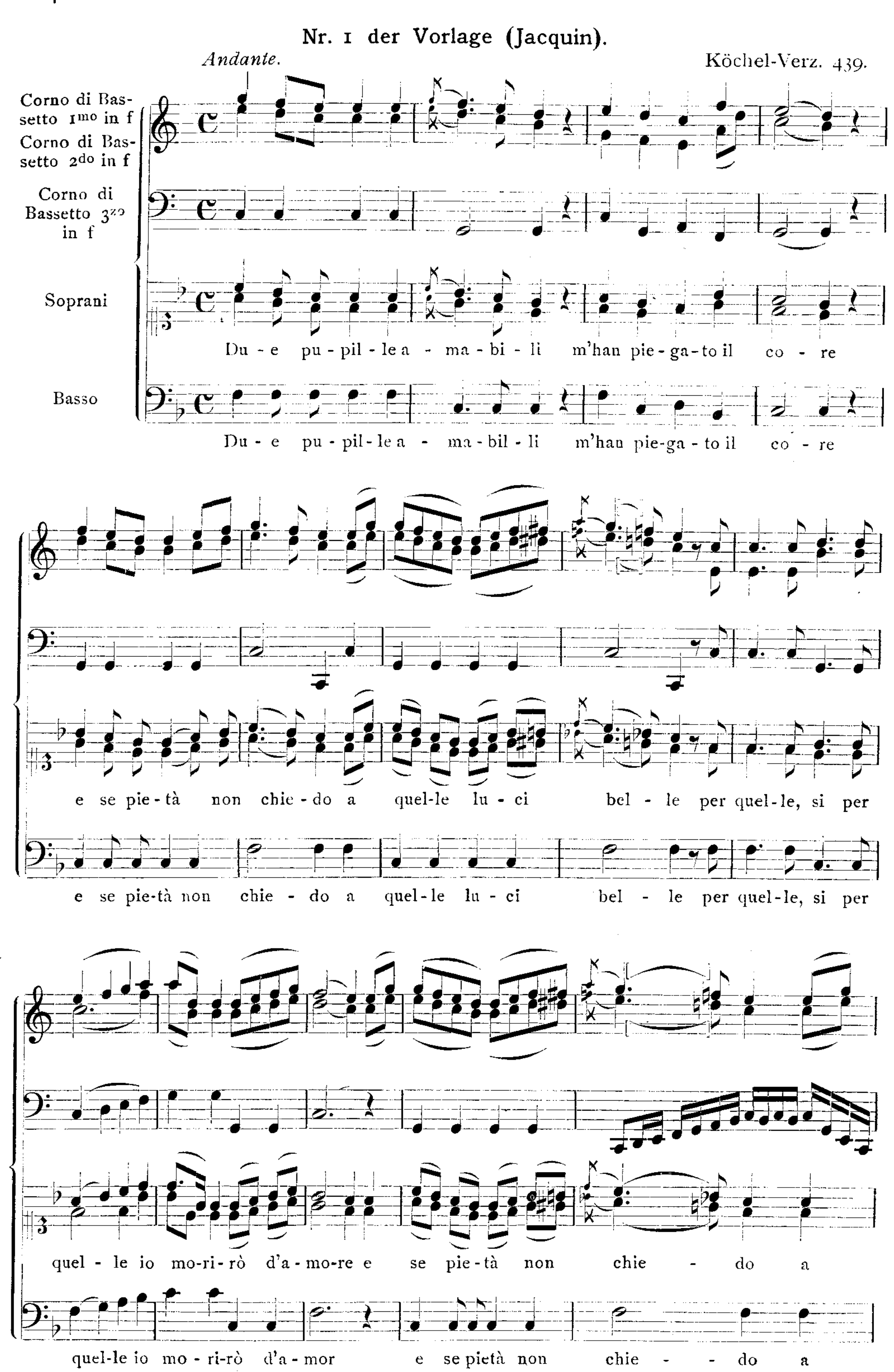
So muß nach unsrer Vorlage die Tempobezeichnung für K.-V. 436 „Andante“, die von K.-V. 437 „Poco adagio“ und nicht, wie in der Gesamtausgabe zu lesen, „Larghetto“, die von K.-V. 346 „Allegretto“ und nicht wie bei Köchel „Moderato“, schließlich die von K.-V. 549 „Andante“ lauten. Auch könnten von K.-V. 549 in der Gesamtausgabe einige dynamische Schattierungen nachgetragen und im zweiten Takte von K.-V. 438 die Deklamation der Gesamtausgabe richtig gestellt werden.

Schließlich wurde zum Vergleich mit unsrer Vorlage noch das Autograph der Begleitungen im Besitz von André Erben, Offenbach a. M., herangezogen, und es ergab sich, daß die Stücke, die ich hiermit der Öffentlichkeit übergebe, in bezug auf ihre instrumentale Begleitung mit jener Originalhandschrift Mozarts übereinstimmen.

Die kurzen, anspruchslosen Terzette, für einen kleinen Kreis zum Musizieren im Privathaus geschaffen, sind bei aller Schlichtheit von großer Lieblichkeit und Anmut und klingen mit ihrer seltsamen Begleitung von drei Bassetthörnern bzw. zwei Klarinetten und Bassetthorn ganz ausgezeichnet.

[1] S. die Beschreibung im Revisionsbericht der Gesamtausgabe, Serie VI, Nr. 30 (Nottebohm-Graf Waldersee).

Nr. 1 der Vorlage (Jacquin).



quel - le lu - ci bel - - - le per quel - - le, si per

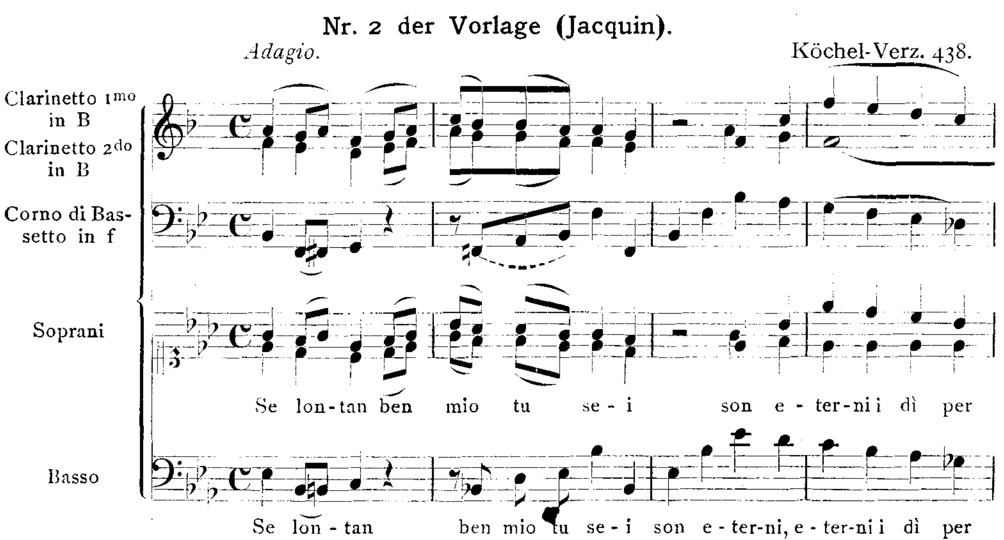
quel - le lu - ci bel - - - le per quel - - le, si per
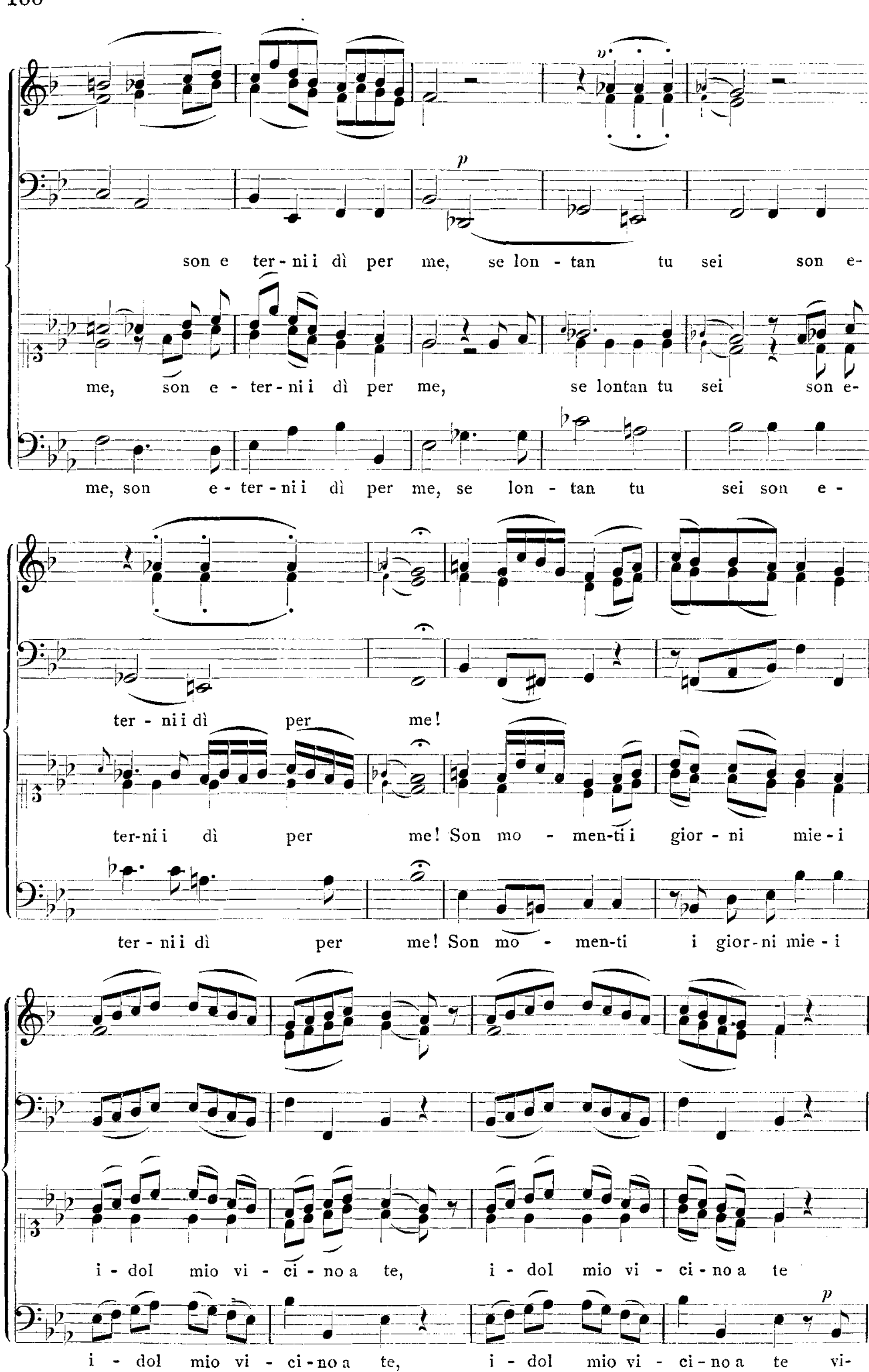
quel - le io mo - ri - rò d'a - mor mo - ri - rò, mo - ri - rò.

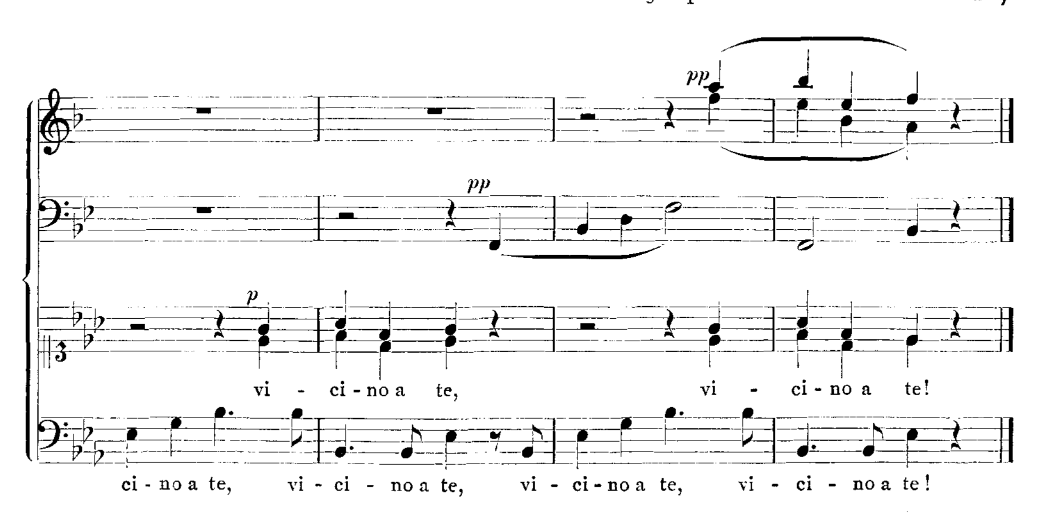
quel - le io mo - ri - rò d'a - mor mo - ri - rò, mo - ri - rò.

Nr. 2 der Vorlage (Jacquin).

Adagio. Köchel-Verz. 438.




son e ter - ni i dì per me, se lon - tan tu sei son e-
me, son e - ter - ni i dì per me, se lontan tu sei son e-
me, son e - ter - ni i dì per me, se lon - tan tu sei son e -
ter - ni i dì per me!
ter-ni i dì per me! Son mo - men-ti i gior - ni mie - i
ter - ni i dì per me! Son mo - men-ti i gior-ni mie - i
i - dol mio vi - ci - no a te, i - dol mio vi - ci - no a te
i - dol mio vi - ci - no a te, i - dol mio vi - ci - no a te vi-



Nr. 5 der Vorlage (Jacquin).

Allegretto. Köchel-Verz. 346.

Corno di Bassetto 1mo in f
Corno di Bassetto 2do in f

Corno di Bassetto 3zo in f

Soprani

Lu-ci ca-re, lu - ci bel - le, ca - ri lu - mi a - ma - te
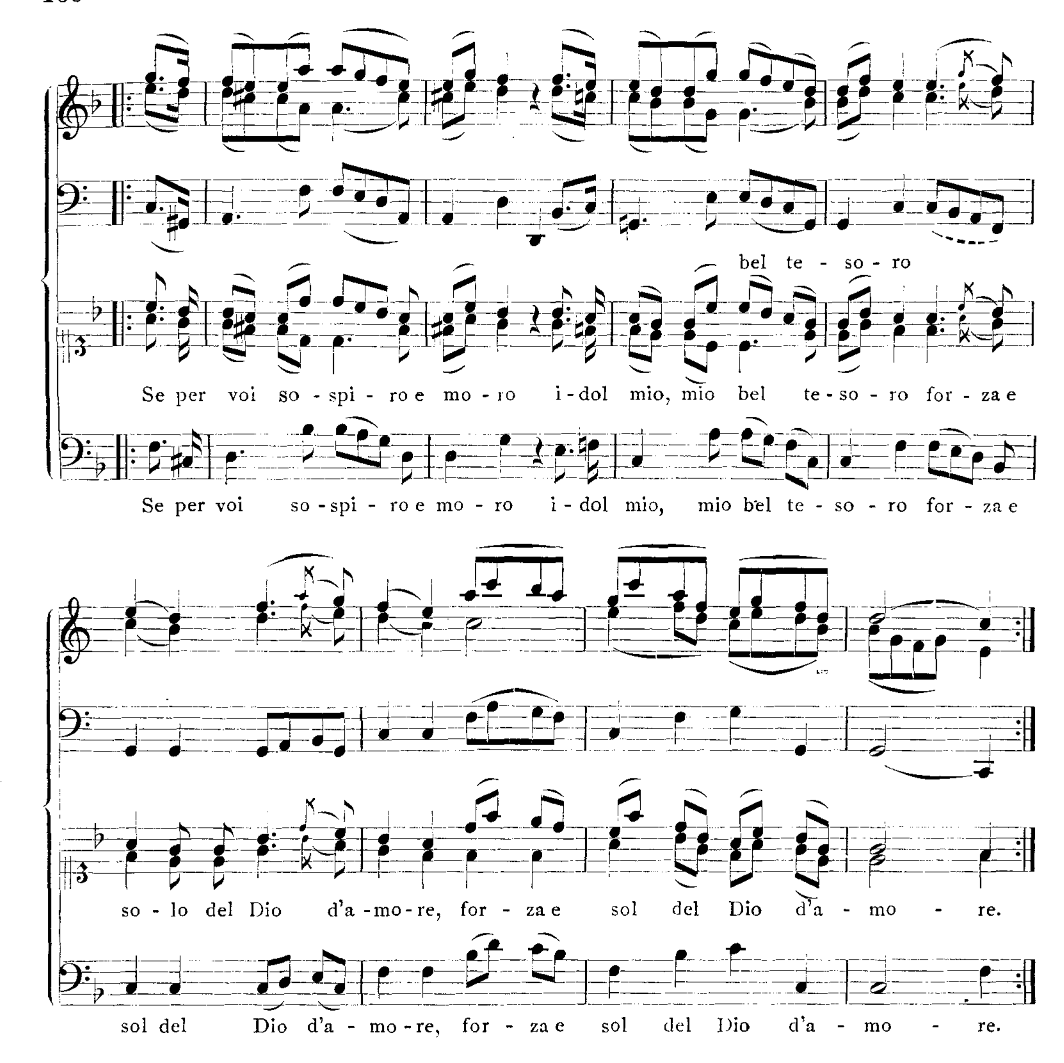
Basso

Lu-ci ca - re, lu - ci bel - le, ca - ri lu - mi a - ma - te

da - te

stel-le da - te calma a que - sto co-re, da - te cal - ma a que-sto co - re!

stel-le da - te cal-ma a que - sto co-re, da - te cal-ma a que - sto co - re!



Miszellen

Die Tabelle der Lektionszeichen Cod. 38 des Leimonklosters. In meiner Studie über die „byzantinischen Lektionszeichen" im 11. Jahrgang dieser Zeitschrift (1929) habe ich S. 519 und 520 die zuerst von Papadopulos-Kerameus in Μαυροκορδάτειος Βιβλιοθήκη (1884) veröffentlichte und von J. Thibaut in „Origine Byzantine de la Notation Neumatique" (1907) übernommene Tabelle der Lektionszeichen des Codex 38 vom Leimonkloster auf Lesbos reproduziert und untersucht. Diese Tabelle schien mir bei genauerer Bearbeitung eine Reihe schwerer Fehler zu bergen. Die Bemühungen, eine Photographie des Originals zu erlangen, schlugen, wie ich in der Anmerkung auf S. 519 feststellte, fehl. Dennoch konnte mir nach Untersuchung mehrerer Lektionshandschriften nicht unklar bleiben, daß Thibaut durch die ungenaue Wiedergabe von Seiten Papadopulos-Kerameus den Inhalt, und damit den Zweck der als Lehrstück gedachten Tabelle nicht verstanden hatte, so daß

die in „Origine Byzantine“ angelegte Liste der ekphonetischen Zeichen falsch sein mußte, ebenso wie die auf Grund von Thibauts Arbeit in die Handbücher der Notationskunde übergegangenen Tabellen der ekphonetischen Zeichen.

Die Tabelle des Leimonklosters, bis heute ein Unikum, sucht in der Art der Lehrstücke der spätbyzantinischen Übungen die Setzung der Zeichen nicht an Beispielen der Perikopen, sondern an Texten, zusammengestellt aus den Namen der Zeichen zu erläutern. Dies tritt aber, wie ich gezeigt habe, dann erst in Erscheinung, wenn die Zeichen und ihre Kombinationen richtig gelesen und vollständig wiedergegeben werden. Aber Papadopulos-Kerameus hatte nur einen Teil des Originals in Steindruck reproduziert und den Rest in gewöhnlicher Schrift, wobei er, da er keine Kenntnis der Zeichen hatte, Willkürlichkeiten beging und Zeichen erfand, die gar nicht existierten. Ich habe nun die Tabelle dem Sinn nach rekonstruiert (S. 520) und in der spanischen Ausgabe meiner „Byzantinischen Musik“ [1] die noch in der deutschen Ausgabe (1927) bestehenden Fehler korrigiert.

Bei der Konferenz über die Fragen der byzantinischen Musik im Juli 1931 in Kopenhagen übergab mir Prof. Hoëg eine Photographie der auf fol. 317 v. des Leimonkodex befindlichen Tabelle, die er selbst bei einem Besuch des Klosters aufgenommen hatte. Sie brachte die Bestätigung, daß meine Lesung und Gruppierung der Zeichen richtig war, nur ist bei der Gruppe ἀπόστροφος ἀπόστροφος (Zeile 12 der Tabelle auf S. 520) das zweite Apostroph-Zeichen vergessen worden. Außerdem aber sind in der Handschrift die einzelnen Gruppierungen der Namen der Zeichen durch Punkte getrennt.

Ich muß es mir versagen, die Photographie der Tabelle hier zu bringen, da ich die Freude der ersten Reproduktion des Originals Prof. Carsten Hoëg überlasse, der Zeit und Mühe darauf verwendet hat, um in den Besitz der Tabelle zu gelangen: es genügt aber für unsere Zwecke vollkommen, wenn ich die in den „byzantinischen Lektionszeichen“ mit den kleinen Ergänzungen und Korrekturen nochmals bringe:

οξεια προς οξειαν · βα	1	ξεια και τελαια + κεντη	9
ριαι βαριαι · καθισται	2	ματα κεντηματα · α	10
κατισται · ϲυρματικη	3	ποϲτροφοϲ · αποστρο	11
και τελαια + παρακλιτι	4	φοϲ αποσροφοϲ · ϲυν	12
κη και τελαια +. υποκρι	5	εμβα και τελαια + οξει	13
ειϲ υποκρισ(ιϲ) υπο	6	αι διπλαι · διπλαι βα	14
κριϲιϲ κρεμασται κρε	7	ριαι · κεντηματα . και α	15
μασται απεϲω εξω · ο	8	ποστροφοι + +	16

[1] Música Bizantina Traducción de R. Gerhard, Editorial Labor, S. A. Barcelona 1930.

Nach den in der genannten Abhandlung und in der Studie „Ein griechisches Evangelium der Wiener Nationalbibliothek und ekphonetischen Lesezeichen“ [1] entwickelten Grundsätzen der Zeichensetzung kann es nicht verwunderlich erscheinen, wenn in Zeile 15 das in Zeile 9 und 10 bereits gebrachte Zeichen der κεντήματα wiederholt wird. Scheinbar ist die Wiederholung unlogisch. Vergleicht man aber diese Zeichensetzung und Gruppierung mit der irgendeiner Perikope, so findet man, daß die Anordnung der Zeichen von Zeile 13—16 genau dem üblichen feierlichen Schluß der Perikopenlesung entspricht; daß daher das „Lehrstück“ nicht nur alle herkömmlichen Zeichen und Kombinationen bringt, sondern auch die Anordnung und Gruppierung des die Lesung abschließenden, mit Nachdruck zu kantillierenden Satzes aufweist. Egon Wellesz (Wien).

Ein unbekanntes Duett von Agostino Steffani? Der Freundlichkeit von Dr. Friedrich Welter (Berlin), der mit der Katalogisierung der Musikalienbestände der Singakademie beschäftigt ist, verdanke ich den Hinweis auf einen bisher unbekannten handschriftlichen Band mit Arien, Opern- und Kammerduetten hauptsächlich Agostino Steffanis. Das Ms. darf besonderes Interesse deshalb beanspruchen, weil es unmittelbar aus dem Besitz von Steffanis Gönnerin stammt, der preußischen Königin Sophie Charlotte. Es ist ein brauner Lederband mit nicht allzu reicher Goldpressung; sowohl auf dem obersten Feld des Rückens wie auf dem Deckel findet sich die Königskrone, darunter die Initialen: SCR [Sophie Charlotte Reine]. Auf dem zweiten Feld des Rückens ist ein Papierstreifen aufgeklebt: *Stefani / Arie e Canzoni.* Auf dem Deckblatt steht, von späterer Hand: *Una Opera / e diversi Duetti del Sigr. Abb: Stefani. N° 17.* Die Papiergröße ist ungefähr 26 × 19,5 cm. Wie das Ms. aus der Kgl. Hausbibliothek, in der es sich ursprünglich zweifellos befand, in die Singakademie geriet, ist unbekannt.

Der korpulente Band umfaßt drei in sich geschlossene, von (mit einer unten zu erwähnenden Ausnahme) einer Hand, der von Steffanis Kopisten, geschriebene Teile, von denen jeder für sich pagininiert oder foliiert ist. Der erste enthält auf 73 Seiten 32 Arien und 4 Duette aus Steffanis Oper (1691) „*Il Zelo di Leonato*“ (= „*La superbia d'Alessandro*“), auf S. [76] folgt dann noch eine französische Lautentabulatur, von fremder Hand eingetragen.

Von höherem Interesse ist der zweite Teil. Er enthält, mit neuer, originaler Foliierung, nur Kammerduette; die Initialen Federzeichnungen ganz in der Art der Londoner (The King's Library) Autographe; alle Merkmale sprechen dafür, daß die Handschrift unmittelbar unter Steffanis Augen entstanden ist, und zwar vor der Reinschrift der Autographen, da sie eine Reihe von Duetten in erster, nicht endgültiger Fassung enthält; auch die Aufzeichnung ist noch reichlich archaistisch (♩ = ♪ im Dreihalbe-Takt). Der Inhalt lautet — ich bediene mich der Numerierung meines thematischen Verzeichnisses, DTB VI, 2 —: 21. 9. 31. 50^b (!). 65^b (!). 72. 78. 44. 43. 2^b (!); insgesamt 67 Blätter, auf die fol. 69 die Tavola folgt. Es folgen dann in neuer Paginierung und nach neuer Überschrift: *Canzoni / a / due voci:* 17. *Gran tormento è innamorarsi* von Ziani. *D'un occhio ch'è nero* von Legrenzi. *Si fugga, si sprezzi* von Bononcini. 25. 69. 27. *Sempre dorme* von C. L. Pietragrua. 8. 55. 6. 45. 12. 77.; insgesamt 190 S., ausschließlich der Tavola. Wer meine Bibliographie der Duette Steffanis vergleicht, wird bemerken, daß die vorliegende Handschrift der Singakademie für eine ganze Reihe späterer Duetthandschriften als Urquelle anzusehen ist.

Der dritte Teil enthält, auf 170 Seiten (deren Paginierung durch starke Beschneidung verloren gegangen ist), von der gleichen Hand eine Reihe Opernduette unter dem Titel *Duetti diversi.* Von andrer, weniger runder und geübter Hand ge-

[1] Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1930, S. 9ff.

schrieben ist nur ein dreisätziges Kammerduett (p. 149—161) *La tiranna che m'accese.* (2. Satz: *Labra adorabili,* 3. Satz: *Bei rubini, bei zaffiri*), das schwerlich von Steffani stammt; es ist in die Tavola am Schluß des Bandes nicht aufgenommen, aber an Stelle eines Opernduetts aus „Alessandro“ (*Rosane sen'affligge*) eingeschoben — vermutlich aus dem Grunde, weil dies Opernduett sich bereits im ersten Teile unsrer Handschrift vorfindet.

Im übrigen füllen diesen dritten Teil des Ms. 27 Opernduette aus „Alcide“, „Alcibiade“, „Alessandro, „Didone“, „Orlando“. Besondere Beachtung beansprucht unter diesen kürzeren Stücken ein Kammerduett in *B*dur für zwei Soprane (p. 129) *Mio core — mia vita*, das zwischen die beiden Duettsätze vier Soli stellt, zwei rezitativische mit ariosem Abschluß und zwei Arien, von denen die zweite die Wiederholung der ersten in der oberen Quinte ist. Ob es wirklich von Steffani stammt, dessen es in seiner allerdings flüchtigen Meisterschaft nicht unwürdig ist? Es wäre das einzige dialogische Kammerduett Steffanis, ein Gegenstück einzig zu dem Duett „*Quando un erve che s'ama*“, das mir ebenfalls nach wie vor bedenklich vorkommt. Auch hier scheinen mir als Autoren eher Pietragrua oder P. Torri zur Wahl zu stehen. Alfred Einstein (Berlin).

Ernst Wilhelm Wolf, der weimarische Hofkapellmeister der Goethezeit. Im Zeichen des Goethejahres 1932 erlebten wir es, daß in den diesbezüglichen Sonderheften der Zeitschriften, Zeitungen usw. nicht nur der Große von Weimar Gegenstand schriftstellerischer Betätigung ward, sondern auch die Personen in seiner näheren und weiteren Umgebung dazu herhalten mußten. Dies mochte für Zelter anläßlich seines 100. Todestages sogar wünschenswert sein.

Ich war von einer thüringischen Zeitschrift gebeten worden, im Rahmen einer Goethenummer das Lebenswerk Ernst Wilhelm Wolfs (1735—1792) als weimarischer Kapellmeister der Goethezeit kurz zu würdigen. Nach Angaben unseres meistbenutzten Nachschlagewerkes[1] und der für die dortige Stelle verantwortlichen Quelle[2] hätte sich am 25. Februar 1932 der Geburtstag Wolfs zum 200. Male jähren müssen. Leider stimmen dafür die angegebenen Daten nicht. Auch für den Todestag muß Brockt die Quelle falsch gedruckt haben oder es ist ihm ein Korrekturfehler unterlaufen. Vielleicht ist er auch einer späteren Quelle kritiklos gefolgt. Es steht an Hand des Taufregisters und des Totenbuches[3] einwandfrei fest, daß Wolf am 25. Februar 1735 als Sohn des großheringenschen hochadl. von Wangenheimschen Jagdbedienten Joh. Phil. Wolf getauft worden ist[4] und am 1. (nicht 7.) Dezember 1792 begraben wurde, also vermutlich am 29. oder 30. November gestorben ist. Wollte man also Wolf im Goethejahr 1932 als „Jubiläum“ feiern, so konnte das Ende November anläßlich seines 140. Todestages geschehen.

Leider liegt durch den Breslauer Dissertationsteildruck Brockts Arbeit über das Leben Wolfs nicht zur vollen Einsicht vor[5]. Thalmann weist darauf hin, daß Brockt

---

[1] Riemann-Einstein, Musiklexikon.

[2] Joh. Brockt, Dissertation über „Ernst Wilhelm Wolf“, Teildruck (Nr. 2, 3 u. 4 [Werke]), Breslau 1927.

[3] Für die Vermittlung der Quellen bin ich Herrn Stadtarchivar und Studienrat Paul Thalmann-Arnstadt zu Dank verpflichtet, der sein Material seinerseits in einem Aufsatz „Ein weimarischer Hofkapellmeister der Goethezeit. Ernst Wilhelm Wolf“ (Goethenummer des „Arnstädter Anzeiger“ vom 19. März 1932) niederlegte und dabei von einigen Wolffunden in der Arnstädter Museumsbibliothek Nachricht gibt.

[4] Eitner gibt also — wie auch Bode, Der weimarische Musenhof 1756—1781, Berlin 1920, und Schrickel, Gesch. d. Weimarer Theaters, Weimar 1928 — das Geburtsjahr 1735 richtig an. Die Neuausgabe einer *a*moll(anfangs fälschlich *C*dur signierten)-Sonate Wolfs durch Hans Engel (Münster i. W. 1931) gibt im Außen-, Innen- und Kopftitel gleichfalls richtig 1735 an, zitiert aber im Vorwort falsch die Brocktsche Angabe.

[5] Es müßte im Interesse der Musikgeschichtsarbeiten möglich gemacht werden, daß

irrt, wenn er annimmt, daß Wolf als Sohn eines „armen Landmanns“ geboren wurde, und daß der Begriff „Jagdbedienter“ einer gesicherten Jagdbeamtenstellung nach unseren Verhältnissen gleichkommt.

Wenig beachtet scheint auch Wolfs Wirken an der Universität Jena geblieben zu sein. Der Text einer dramatischen Kantate „Streit zwischen Phöbus und Pan“, den er 1758 für das dortige Collegium musicum vertonte und der aus Picanders Werken stammte[1], ist uns erhalten geblieben[2]. Für die engere thüringische Musikgeschichte wird das auf der letzten Seite des Textdruckes der Kantate wiedergegebene Verzeichnis der Mitglieder der Jenenser „Musicalischen Gesellschaft“ (Collegium musicum) wichtig. Sie setzte sich aus Männern aus Altenburg, Eisenach (H. A. Rudlof, B. F. Wagner, J. G. Molter), Gotha (E. W. Wolf), Greußen, Jena (I. W. Güpner, Direktor der Gesellschaft), Lobenstein, Mühlhausen, Neustadt a. O., Roda, Schleiz, Schwarzburg, Sondershausen und Weimar zusammen.

Goethe und Wolf standen sich nicht sehr freundlich gegenüber. Goethe verbarg auch seine Abneigung nicht, fand Wolf eitel und nicht „original“ und machte 1781 sogar den Versuch, Wolf aus seiner Stellung zu verdrängen und seinen jungen Frankfurter Landsmann Christoph Kayser dafür einzusetzen. Trotzdem blieb Wolf oberster Mann in Weimars Musikleben bis 1792, wohl weil er der ausgesprochene Günstling Anna Amaliens war. Erdmann Werner Böhme (Greifswald).

Zu Haydns Kanons. Herr Dr. Ernst Fritz Schmid macht mich in liebenswürdiger Weise darauf aufmerksam, daß der zweite der beiden neuen Kanons („Gott im Herzen“) von Haydn auch im Incarnatus seiner „Heilig-Messe“ verwendet worden ist. Dieser sechsstimmige Mittelsatz des Credo, der auch das Crucifixus umfaßt, beginnt mit den drei Frauenstimmen im selben Kanon, aber *Es-* statt *F* dur. Die Messe ist 1796 datiert. Ob der Kanon mit seinem sehr weltlichen Text schon vorher entstanden ist, bleibt noch ungewiß. Man könnte das freilich nach einer Analogie annehmen: die Arie des Ernesto, Nr. 18, aus der Opera buffa „Il mondo della luna“ von 1777 ist im Benedictus der „Mariazeller Messe“ von 1782 vierstimmig wieder verwendet worden. Otto Erich Deutsch (Wien).

Haydns Kanons. In seinem grundlegenden Aufsatz über diese Thema veröffentlicht Otto Erich Deutsch im Dezemberheft dieser Zeitschrift (S. 122) den dreistimmigen Kanon: „Gott im Herzen, ein gut Weibchen im Arm, jenes macht selig, dieses g'wiß warm“. Dieser Text gehört zu den wenigen Stücken, von denen der Verfasser keinen Dichter ausfindig machen konnte. Er schreibt ihn daher, freilich unter Vorbehalt, Haydn selbst zu (S. 119 und 121). Die folgenden Bemerkungen mögen diese Frage klären.

Der Vierzeiler war lange vor Haydn bekannt. Sein ältester Beleg ist bis jetzt ein Sammelbuch aus der Danziger Gegend, das um 1629 geschrieben wurde. Es enthält zahlreiche Sprüche, darunter: „Got im hertzen, Die allerliebste im arm, Benimpt viel schmertzen Und machts fein warm“[3]. Ähnlich lautet eine Eintragung von 1666 in einem Tübinger Studentenstammbuch[4]. Der Fassung Haydns kommt

der nicht veröffentlichte Teil zumindest in einer maschinenschriftlichen Abschrift entweder der Musikabteilung der Preuß. Staatsbibliothek Berlin oder der Breslauer Universitätsbibliothek zugänglich gemacht würde.

[1] Picanders Ernst-Schertzhaffte und Satyrische Gedichte. Dritter Theil. Leipzig 1732. S. 501—506, Nr. LXVII.

[2] Universitätsbibliothek Jena: Bud. hist. litt. q. 113 (5). — Zitiert bei Th. Lockemann, Die Anfänge des Jenaer akademischen Konzerts, in Festschrift für Armin Tille, Weimar 1930, S. 215, und Borkowsky, E., Das alte Jena und seine Universität, Jena 1908, S. 118.

[3] Hier nach M. Töppen, Volkstümliche Dichtungen, Königsberg 1873, S. 80, Nr. 41.

[4] Rob. u. Rich. Keil, Die deutschen Stammbücher des 16.—19. Jahrhunderts, Berlin 1893, S. 159, Nr. 811.

folgende Aufzeichnung von 1760 im Stammbuch des Helmstädter Studenten Jacob Schultes (geb. in Ulm a. D.) nahe: „Gott im Herzen, ein Mädgen im Arm, das erste macht selig, das andre macht warm . . .“ [1]. In neuerer Zeit ist der Vierzeiler öfters aus lebendiger Volksüberlieferung aufgenommen und gedruckt worden [2]. Auch das deutsche Volksliedarchiv zu Freiburg i. Br. hat ihn in mehreren handschriftlichen Einsendungen.

Die Frage, ob er ursprünglich Stammbuchvers oder Schnaderhüpfel war, d. h. in welcher Umgebung wir uns seine Entstehung zu denken haben, muß hier unerörtert bleiben. Leider ist uns keine einzige Melodie überliefert. Der Text war zu Haydns Zeiten jedenfalls schon längst allgemein verbreitetes Volksgut. Man kann darum mit Sicherheit annehmen, daß er auch dem Komponisten bei dessen enger Volksverbundenheit bekannt wurde. Fred Quellmalz (Freiburg i. Br.)

Vorlesungen über Musik an Hochschulen

Nachtrag

Göttingen. Privatdozent Dr. Hermann Zenck: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft (Forschungsgeschichte, System und Methode). zweist. — Seminar: Übungen zur Musikgeschichtsschreibung des 18. und 19. Jahrhunderts, zweist.

Bücherschau

Adams, W. E. Harmony of Voice Methode. 12°, 300 S. Opportunity, Wash., 1931, Herald Publishing Co.

Barthou, Louis. Wagner, the Prodigious Lover. New Ed. New York, Duffield, Duffield & Co.

Bekker, Paul. Briefe an zeitgenössische Musiker. 8°, 191 S. Berlin 1932, Hesse. 3.30 RM

Bistron, Julius. Emmerich Kálmán. Mit einer autobiograph. Skizze der Jugendjahre von Emmerich Kálmán. 8°, 223 S. 1 Titelb., 22 S. Abb. Wien 1932, Karczag. 3 RM

Böhme, Erdmann Werner. Mozart in der schönen Literatur (Drama, Roman, Novelle, Lyrik). Eine motivgeschichtl. Abhandl. mit einer über 500 Werke umfassenden Bibliographie. gr. 8, 120 S. [Aus: Bericht über die musikwiss. Tagung der Intern. Stiftung Mozarteum in Salzburg vom 2.—5. Aug. 1931. Leipzig 1932, Breitkopf & Härtel.] Greifswald 1932, Bamberg. 4.50 RM

Boschot, Adolf. Das romantische Leben Hector Berlioz'. (Une vie romantique. Hector Berlioz. Deutsche Übersetzung von Fritz Bondi.) gr. 8°, 349 S. 1 Titelb. u. 36 S. Abb. Zürich 1932, Orell Füssli-Verlag. 8 RM

Bousson, Felice. Nuova grammatica musicale. (Metodo discanto corale.) Versione ital. di V. Fedeli. 4°, 118 S. Torino 1930, M. Capra.

Brawley, Benjamin. History of the English Hymn. 8°, 256 S. New York, The Abingdon Press.

Breazul, G. Archiva fonogramică a Ministerului instrucițiel, cultelor și artelor. 2°, 27 S. Extras din Revista „Boabe de Grâu“ Nr. 8, August 1932. Bucuresti 1932.

Cain, Nobile. Choral Music and its Practice, with Particular Reference to a Cappella Music. 8°, IX, 145 S. New York 1932, M. Witmark & Sons.

Confalonieri, G. L'opera di Adriano Lualdi. 8°. Milano 1932, Edizioni „Alpes“. 8 L.

Cortot, Alfred. French Piano Music. Translated by Hilda Andrews. First Series: Claude Debussy, César Franck, Gabriel Fauré, Emmanuel Chabrier, and Paul Dukas. 8°, 216 S. London 1932, Oxford Univ. Press. 7/6 sh.

---

[1] Nach Keil, a. a. O., S. 255, Nr. 1383.

[2] So bei E. Marriage, Volkslieder aus der badischen Pfalz, Halle 1902, S. 380, Nr. 288, wo auch weitere Quellen angegeben sind.

Dauter, Hans. Musikgeschichte in graphischer Darstellung. 4°. 6 Taf. Leipzig 1932, Frommhold & Wendler. 4.20 RM

Dyson, G. The Progress of Music. gr. 8°, VIII, 240 S. London 1932, Oxford Univ. Press. 5 sh.

Emerich, Carlo. Moderner Belcanto. kl. 8°, 80 S. Prag 1932, André. 1.50 RM

Engel, Hans. Die Entwicklung des deutschen Klavierkonzerts von Mozart bis Liszt. 8°, S. 271, Leipzig 1927. Breitkopf & Härtel. 12.50 RM

Die vorliegende Arbeit, gleich Daffners „Entwicklung des Klavierkonzerts bis Mozart" (1906), deren Fortsetzung sie darstellt, als Dissertation in der Münchener Schule Adolf Sandbergers entstanden, repräsentiert nicht nur eines der besten Produkte dieser Schule, sondern zählt zu den vorbildlichen musikwissenschaftlichen Leistungen der letzten Jahre überhaupt. Mit souveräner Beherrschung eines rastlos zusammengetragenen Materials von größtmöglicher Vollständigkeit — man weiß, was das beim derzeitigen Stand unserer Bibliographie bedeutet! — wurde hier ein weites Gebiet jener „terra incognita", als die Abert einmal das 19. Jahrhundert bezeichnete, erschlossen. Das Buch hält viel mehr als sein Titel verspricht. Es führt vortrefflich in die Stilgeschichte der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein, darüber hinaus werden geistes- und kulturgeschichtliche Erkenntnisse gewonnen, Beziehungen zwischen Instrumentalform und Instrumentenbau aufgewiesen und nicht zuletzt die Bibliographie korrigiert und ergänzt. Außer dem Klavierkonzert werden auch die Gattungen des unbegleiteten Konzerts (Bach, Vogler, Hummel, Schumann, Liszt, Chopin), das Konzert für 2 Klaviere (Ph. Em. Bach, Reichardt, Mozart, Steffan, Maschek, Schacht, Schuster, Dussek, Eberl) für 3 Klaviere (Mozart, Maschek), für Klavier zu 4 Händen (Maschek, Abeille, Schacht) und der freien Fantasiekonzerte dargestellt. Unter den Erscheinungen der letzten Zeit verdient in erster Linie vorliegende Arbeit breites Eingehen auf ihren Inhalt.

Im Einleitungskapitel mußte der von Daffner behandelte Zeitraum noch einmal untersucht werden, waren doch beispielsweise vor 26 Jahren im Streit um Mannheim wichtige Erklärungen aus beiden Lagern (Fischer 1912, Riemann 1914) noch nicht abgegeben. Zudem werden in diesem Kapitel die systematischen Grundlagen des Buches herausgearbeitet. Klar erkennt Verf. das Kernproblem. Das alte Concerto grosso wie das Solistenkonzert in seiner ersten Ausprägung (Rondokonzert) beruhen auf „der Gegensätzlichkeit zweier klanglich verschiedener Instrumentalkörper", die in dramatischen Wettstreit treten. Aus dem übermächtigen Geltendwerden der Sonatenform im Zeitalter des Stilwandels resultiert die Problematik: „der Kampf zweier heterogener Prinzipe: des Wettstreites zweier gegensätzlicher Klangkörper, eines äußeren Dualismus und der Sonatenform, die einen örtlichen, klanglichen Gegensatz nicht kennt, eines inneren Dualismus". „Sollte die Sonatenform in den Rahmen des Konzertes gespannt werden so ergab sich eine Fülle von formalen Problemen, um deren Lösung das Genie — Mozart, siegreicher Beethoven — ringt, während das Talent sich mit oberflächlichem Kompromiß begnügt". Dies der Leitgedanke von Engels methodisch exakten Untersuchungen. Für das 18. Jahrhundert gilt noch eine landschaftliche Scheidung. Während Mannheim nur Vereinzeltes beiträgt (S. 12f), ist Wien (S. 27ff.) der Vorort des Klavierspiels und der Konzertproduktion, im bekannten stilistischen Gegensatz zu dem bis zu Friedrich d. Gr. Tode reaktionärem Berlin. Die Scheidung „norddeutsches Cembalokonzert" und „süddeutsches Pianofortekonzert" wird als nicht zurechtbestehend zurückgewiesen. Dagegen lassen sich für das 19. Jahrh. landschaftliche Grenzen nicht mehr aufrechterhalten. Ein internationales Virtuosentum wirkt in Paris und London unter deutscher Führung, während die Konzertproduktion in Deutschland selbst beachtliche innere Reformen erfährt. Mit Joh. Christ. Bachs Londoner op. I tritt der Typus des modernen Klavierkonzerts in seiner ersten Ausprägung, der des Liebhaberkonzerts, in Erscheinung. Im Klaviersatz: effektvoll bei leichter Spielbarkeit und bewußtem Negieren aller technischen Probleme, absolut homophon, durch zahlreiche Albertifiguren gekennzeichnet, gewöhnlich real zweistimmig, die Spielfiguren auf nichtssagende Akkordbrechungen beschränkt (Bach, Eichner, Reichardt). Wenige gehen virtuose Pfade: Schobert liebt Häufung bewegter Noten in den langsamen Sätzen; Akkordbrechungen in Zweierfiguren durch 3 Oktaven sind seine originelle Eigenheit, in der Vermischung der Triole mit Sechzehntel berührt er sich mit Mozart. Ebenso findet sich bei Monn „scarlattische Virtuosität mit allen Finessen". Wagenseil tradiert „den ganzen Schatz an Spielfiguren der nächsten Jahrzehnte", Bevorzugung der diatonischen Tonleiter ergibt eine schon an Mozarts fließendes Spiel erinnernde Technik. Das Orchester ist auf Streichtrio beschränkt (Bach, Kellner, Wagenseil, Lang), zu dem gelegentlich die dem neapoli-

tanischen Orchester vertrauten Bläser (2 Fl. 2 Ob. 2 Hörner) treten (Wagenseil, Albrechtsberger). Das Streichquartett (Reichardt, Eichstaedt, Lang, Förster) ist häufig noch altmodisch (Vl. unisono, Bratsche col basso bei Reichardt) behandelt, ihm gesellen sich außer den genannten Bläsern (Reichardt, Jos. u. Mich. Haydn, Förster, Schobert, Lang, Kozeluch) auch Trompeten (Bessel) bei. In Auswirkung des Concerto-grossoprinzips, aber auch kammermusikalischer Tendenzen werden — insbesondere bei den Wienern — dem Soloklavier noch weitere Solisten aus dem Orchester gegenübergestellt: Violine (Haydn, Lang, Forkel, Wanhall), Oboe (Kozeluch), Flöte (Lang), beachtenswert bei Lang das Cello, vom Bass emanzipiert und späterer romantischer Vorliebe entsprechend. — Der Typus des Liebhaberkonzertes ist dreisätzig und zwar: Sonatensatz, einmal als Relikt der Barockkunst franz. Ouvertüre (Beckmann) — langsamer Mittelsatz dreiteilig, gelegentlich einteilig (Wanhall), zweiteilig (Lang), Rondo (Reichardt), Mischung von Rondo- und Sonatenform, eine für die Zeit charakteristische Erscheinung (Rolle), Menuett (Bessel), Siziliano (Monn, Joh. Mich. Bach) — Tanzsatz, gewöhnlich Menuett (mit Variationen: Lang) oder Rondo; seltener Sonatenform (Schobert, Beecke, August, Förster), Gigue (Schale) oder Fuge (Mich. Bach). Zweisätzigkeit wird gleichfalls häufig beobachtet (Joh. Chr. Bach, Giordani, Kellner, Schröter, Reichardt, Beckmann, Lang): der Mittelsatz ist einem ungeduldigen Dilettantenpublikum zuliebe eliminiert. Viersätzigkeit gibt es in 3 Fällen: bei Phil. E. Bach und Albrechtsberger im Sinne der jungen Sinfonik durch Einschub eines Menuetts vor dem Mittelsatz, bei Umstadt als barockes Relikt im Sinn des Kirchensonatensatzplanes. — Die eigentliche Problematik der Gestaltung liegt nun im Sonatensatz. Freilich geht der Großteil der Schaffenden dem Konzertproblem ganz aus dem Wege oder erstrebt einen bequemen Kompromiß, dünn gesäet die Zahl derer, die um jenes ernstlich bemüht sind. Bei den Erstgenannten ist „mit dem I. Tutti der selbständige Anteil des Orchesters erledigt", der Solist hat von da ab allein das Wort. Dort, wo ein Kompromiß gesucht wird, lautet das Normalschema für den Sonatensatz:

Exposition: T (Schluß auf I) — S (Schluß auf V) — 2 T (zur Paralelle oder Mediante leitend).
Durchführung: S — 3. T (leitet über zur:)
Reprise: Wiederholung des I. S.

Diese Normalform wird bei Chr. Bach, Wagenseil usw. beobachtet, verschiedentliche Spielformen und Abweichungen vom Verf. in seinen formanalytisch gehaltenen Ausführungen beleuchtet. Aus der Menge der kompromißbereiten Komponisten ragen auf Schobert, unter den Norddeutschen in einigen Konzerten Reichardt, Kellner, unter den Wienern Monn und Kozeluch, die wenigstens dem Dialogcharakter des Konzerts nahezukommen trachten. — Stilgeschichtlich von Interesse ist das Fortwirken barocker Gestaltungsfaktoren in diesem Zeitabschnitt: altmodische Thematik nach dem Fortspinnungstyp (Reichardt, Mich. Haydn, Beckmann, August), Themenbildung über chromatische Passacagliobässe (Eichstaedt) bis ins brillante (Steibelt) und virtuose Konzert (Herz) hinein zu verfolgen, Giguenthematik (Chr. Bach, Rolle, Schale), weitstreckige Sequenzen, altmodische Spielfiguren (Mich. Haydn, Beckmann, August), Orgelbässe (Monn), fugiert kontrapunktische Gestaltung (Monn, Forkel, Förster), häufige Tuttieinwürfe als Relikte des Rondokonzerts (Rolle) und italienische Unisonoabschlüsse (Joh. Chr. Bach, Reichardt, Mich. Haydn, Eichstaedt, Forkel, Förster), endlich die noch unverminderte Gültigkeit der Generalbaßpraxis (S. 56). — Die Violinmusik steuert Figurenwerk bei (Steffan); aus Oper und mitteldeutscher Klaviermusik dringt früh schon das Rezitativ in die Konzertform (Ph. E. Bach, Rezitativisches bei Monn, Beecke pflegt es besonders, Schale). — Als spezifisch norddeutsches Stilmoment wird bei Phil. E. Bach die Verbindung des langsamen und letzten Satzes angesprochen, sie findet verschiedentlich Nachahmung (Richter, Schröter, Reichardt, Beckmann, Forkel); thematische Verknüpfung der Sätze erweist sich als wichtiges Gestaltungsprinzip der Romantik. (s. u.) Als wienerisch werden überwuchernde Ornamentik, insbesondere in den Mittelsätzen, das „beiläufig eingeteilte Tiratenwerk" (Wagenseil), häufige Phrasenwiederholungen (Kozeluch, Förster, Wanhall), Mollechos (S. 45), die freilich auch bei Vertretern der norddeutschen Galanterie zu beobachten sind (Vergl. Schenk; „Paganelli" S. 34), pikante Rhythmik (Monn, Wanhall), Verwendung des Tempo di Minuetto als Schlußsatz, das vorerwähnte Beiziehen weiterer Soloinstrumente, die ältere Praxis, das Solo durch Tuttieinwürfe zu beleben (S. 27), die neapolitanische Praxis, Mittelsätze nur vom Streichquartett begleiten zu lassen (S. 44) erkannt.

Für Mozart und seine Zeitgenossen (Kap. I) — d. s. also die etwa 1745—1760 Geborenen — gilt noch der Typus des Liebhaberkonzerts, den Mozart, über dessen Konzertschaffen im Einzelnen Vorzügliches gesagt wird, allerdings erstmalig in genialer Erfassung

des Konzertproblems unter „Aufnahme der verschiedensten Strömungen der zeitgenössischen Musik“ „zu einem großartigen, in sich glücklich vollendeten Typus“ verschmilzt. „Im Rahmen der Kunstanschauung der Vorrevolutionszeit läßt sich eine größere Vertiefung des Konzertprinzips gar nicht denken“ (Mollkonzerte!). In der Handhabung des durchaus als selbständiger Dialogpartner auftretenden mit Bläsern reich besetzten Orchesters überragt er alle Komponisten der nächsten Jahrzehnte mit Ausnahme Beethovens. Mozarts Spieltechnik, die von Anfang an ohne Entwicklung abgeschlossen fertig vorliegt, läßt sich — bei normaler Zweistimmigkeit (den vollstimmigen Satz bedingen nur dramatische Akzente) — in hauptsächlich diatonisches, resp. (seltener und nur als Ausdruckmoment verwendetes) chromatisches Passagenwerk und Akkordbrechungen scheiden. Häufig sind Oktaven (fest und gebrochen); Terzen- und Sextengänge in einer Hand kommen nur im langsamen Tempo vor. Neben rein virtuosen Effekten wie Überschlagen der Linken, Ablösen der Hände, Passagen in beiden Händen parallel, wird Tonrepetition nur als Ausdrucksmittel verwendet, große Sprünge nur im langsamen Tempo, Bewegung in beiden Händen bedeutet immer Besonderes. Zuweilen findet sich die in der Romantik beliebte Manier, die Melodie innerhalb einer wiederholten Figur in Oktavlage einzubetten. Mozarts Zeitgenossen und unmittelbar Nachlebende gucken dem Genius nur das Klaviertechnische und die äußere Form im großen ab, ohne auch nur annähernd zu seinem tiefen Erfassen des Konzertbegriffes vorzudringen. Neben dem kammermusikalischen Liebhaberkonzert, das an Mederitsch hübsch illustriert wird, erweist sich seit Mozart das große „Konzert-Konzert“ (Pleyel, Gyrowetz, Hofmeister usw.) nun immer mehr als Hauptträger der Entwicklung in Auswirkung des soziologischen Wandlungsprozesses, der den Berufsvirtuosen zum eigentlichen Repräsentanten der Kunstform macht. Unter der Masse interessieren Voglers Experimente in seinen 6 Liebhaberkonzerten von 1784. Sterkel gelangt von primitivster Handhabung des Konzertproblems zu — von Mozart beeinflußter — Bläserbehandlung und sinnvoller Verknüpfung mit dem Klavier. Danzi erweist sich als „einer der wenigen Verehrer, die sein Vorbild begriffen haben“. Romantische Stilmerkmale lassen sich bei ihm im Einzelnen nachweisen: die Wiederholung der Hälfte einer zweiteilig (bilateral) gebauten Periode auf der 2. Stufe (Chopin!), gefühlvolle Momente im Mittelsatz, Verwendung der Soloklarinette, Klangkontraste zwischen Streichern und Bläsern. Zu den immer beliebter werdenden Rondos alla Polacca (Abeille, Schmidt, im brillanten Konzert Himmel, Beethoven, Wölfl, Schneider, Rösler, Lessel, Böhner, im virtuosen Konzert Moscheles, Chopin, Wieck) tritt bei Vogler, dem Vorkämpfer für romantische Verwendung fremden Musikgutes, als Mittelsatz das Andante inglese auf; fremdes Musikgut gibt es im brillanten Konzert in den Schlußsätzen und Mittelsätzen, wie in den freien Konzertformen (Nationalrussisches, piemontesisches bei Steibelt, russisches bei Ries, Arnold, spanisches bei Hummel, schwedisches, englisches, schottisches bei Ries), im virtuosen Konzert polnisches (Chopin), russisches (Herz), irländisches (Moscheles), orientalisches (Herz), bei den romantischen Reformern spanisches (Hiller) und holländisches (Litolff). Das Normalschema ist in dieser Zeit der Mozartepigonen, die mit ihrer einseitigen Betonung des Technischen auf den brillanten Konzerttyp hinsteuern, das dreisätzige und zwar mit dem Rondo als Schlußsatz, dem einzigen Satz, in dem der landläufige Geschmack Ansätze dialogischer Gestaltung erlaubt (S. 82). An seiner Stelle gibt es in der Folge gelegentlich Sonatensatz (Steibelt, Dittersdorf, Richter; bei den Romantikern Mendelssohn, Kufferath, Litolff), Variationen (Steibelt, Abeille Schuster, Wölfl), selten noch Tanzsätze (Menuett, Allemande bei Mederitsch). Die Sonatenform im Stirnsatz vertritt gelegentlich Rondo (Mederitsch); der Mittelsatz hat noch Sizilianocharakter (Abeille, Schmidt, Schuster), Rondoform (Müller), später kommen auch Variationen (Hummel, Wölfl) daselbst vor. Die „Romance“ als Mittelsatz ist charakteristisch für die Zeit (Vogler, Sterkel, Rösler, Hoffmeister, Kerpen, Schneider; im brillanten Konzert bei Hummel, Böhner) bis ins Zeitalter des virtuosen Konzerts hinein (Herz), da häufig im romantischen Nocturnocharakter (Henselt, Hiller). Französischer Provenienz ist der gelegentliche Militärcharakter (Mozart K.-V. 456 u. 467, Vogler), das Militärkonzert ist eine im brillanten Zeitalter gern kultivierte Gattung (Dussek, Beethoven *Es*, Wölfl,) Marschcharakter einzelner Sätze läßt sich von Dittersdorf, Klöffler über Beethovens *B*- und *Es*-Konzert, Chorphantasie, Kadenz des Klavierarrangements des Violinkonzerts, Steibelt, Wölfl, Bergers Marsch als Mittelsatz, „der vielleicht einzige Fall in der Literatur“, bis zu Weber, Hummel, Kalkbrenner, Herz, Moscheles beobachten. Französischer Herkunft sind die charakteristischen Rondos im $^2/_4$ Takt (Amon) und Tempowechsel im Rondo. — Reich ausgestattet werden die beiden Partner Klavier und Orchester, die freilich nur in seltenen Fällen wirklich gleichberechtigte Partner sind. Neben altfränkischem Bescheiden mit Streichtrio

(Dittersdorf, Hoffmeister) oder Streichquartett (Stamitz, Freystadtler. Sterkel, bei Vogler in den Mittelsätzen) und der kleinen neapolitanischen Bläserbesetzung steht der Orchesterprunk (2 Fl., 2 Ob., 2 Klr., 2 Fag., 6 Hörner, 2 Tromp. bzw. Pauken und Trommeln) in den „Konzert-Konzerten" der Gyrowetz, Wranitzky, Kanka. Auch in den kleineren Ensembles werden in diesem Zeitraum die Klarinetten heimisch (Pleyel, Mascheck). Als Solisten klingen im Orchester vor allem die Oboe auf (Sterkel, Cannabich, Abeille, Kerpen, Danzi), dann Violine (Vogler, Junker, Mederitsch, Stamitz), Flöte (Mederitsch), Horn (Kerpen, Münchhausen), aber auch schon die spezifisch romantischen Solisten Klarinette (Mederitsch, Danzi) und Cello (Münchhausen). Die humorige Verwendung eines Kontrabaß-Solo bei Häßler ist erwähnenswert. Ein von Verf. (ZfM XII, 243) mitgeteiltes Thema von Phil. Em. Bach hat übrigens frappante Ähnlichkeit mit dem einer von mir besprochenen Violin-Klaviersonate H.s (ebenda S. 252). Die große Zeit der Bläser hat begonnen. Ganz im Gegensatz zu neapolitanischem Sinfonienbrauch werden sie nun allein als Begleiter im Mittelsatz herangezogen (Destouches, später Steibelt). Gelegentlich kann die instrumentale Bereicherung auf programmatische Tendenzen zurückgeführt werden, wie in Wranitzkys Konzert „La Chasse". Auch Mozart schreibt bekanntlich ein Schlußrondo „La Chasse", vor ihm Lang ein Konzert „La caccia", im brillanten Zeitalter steuert Steibelt einen Beitrag zum Jagdkonzert bei. Die im vormozartscher Zeit schon gepflegte Gattung des Pastoralkonzerts (Lang, Schobert) wird von Vogler in Form einer kleinen dramatischen Szene behandelt; später begegnet es uns bei Steibelt, Kreutzer, Ries; Moscheles kultiviert als Letzter das pastorale Genre. In diesem romantischen Zeitraum spielt überhaupt das Programm eine gesteigerte Rolle. Sturmschilderungen (Steibelt, Böhner, Hummel), Vogelstimmenimitationen (Wölfl), Abschiedskonzerte (Webers Konzertstück, Ries, Hummel), latente Programme in den Mittelsätzen bei Beethoven *G*, Wölfl, Kalkbrenner, Chopin. — Dort, wo rein musikalische Absichten stärker walten als die virtuosen (Danzi, Vogler), bezw. in den Pfaden des Liebhaberkonzerts, in dem der Solopart zugleich noch B.c.-Träger ist (S. 94), gewandelt wird (Vogler, Hoffmeister), der Autor als Orchesterkomponist (Cannabich, Mederitsch) oder Geiger (Stamitz) den pianistischen Problemen uninteressiert gegenübersteht, wird das Klavier dürftig behandelt, mit altmodischem Spielfigurenwerk bedacht. Dafür ziehen die Sterkel, Steibelt, Pleyel, Gyrowetz alle Register einer neuerwachten Lust am Virtuosen, die primär auf größtmögliche Volubilität abzielt. Im wesentlichen handelt es sich hierbei freilich um eine quantitative Anhäufung des von Mozart dem Konzert zugeführten Spielgutes, qualitativ kommen sie alle nicht über den Meister hinaus. Sorgfältige Spielvorschriften mehren sich (Vogler, Beczwarzowsky). Bei Sterkel wird gelegentlich schon modern vollgriffiger Klaviersatz konstatiert.

Die Konsequenz dieser Entwicklung ist der zweite Typus des brillanten Konzerts (Kap. II u. IV); in der Brillanz, bei inhaltlicher Leere, suchen die Zeitgenossen Beethovens, die aus Clementis Schule kommen, das Heil. In einsamer Größe ragt aus solcher Umgebung der geniale Meister auf. Seinem Konzertschaffen wird ein eigenes Kap. (III) gewidmet, die geistige und künstlerische Persönlichkeit scharf umrissen, im *G*-Konzert der Idealtypus des Klavierkonzerts erkannt und der seinerzeit von Guido Adler irrtümlich Beethoven zugeschriebene Konzertsatz in *D* dem wirklichen Komponisten, dem Prager Johann Joseph Rösler (1771—1812) zuerkannt. Verf. hat über dieses Hauptergebnis seiner an Ergebnissen reichen Untersuchungen im II. Beethovenjahrbuch (1925) eingehend referiert. An Beethovens Erfassung des Konzertsbegriffs reicht keiner der Zeitgenossen heran, nur wenige beseelt verwandtes Streben: Eberl „erweist sich neben Beethoven als einer der wenigen, die Mozart Anregungen in der Verschmelzung von Soli und Tutti wie in der Instrumentation verdanken"; er sucht auch harmonisch und formal eigene Bahnen. Mendelssohns Lehrer Berger ist, bei technischem Konservativismus, um dialogische Gestaltung bemüht. Himmel zieht zur Kontrastierung von Tutti und Solo das Tongeschlecht (Dur und Moll) heran. Steibelt versucht wenigstens, das Orchester zu bereichern (s. u.), er experimentiert — freilich aus äußerlicher Effektsucht — mit einem zweiten Orchester. Sein Programmstück „Voyage sur le Mont Bernard" wird als Mystifikation des Publikums angesprochen. Dussek ragt über den Durchschnitt empor. Das dreisätzige Normalschema hat auch für den brillanten Konzerttyus Gültigkeit; daneben pflegt man die zweisätzige Form (Steibelt, Klengel, Field). Bisweilen ist das Adagio zum Übergang zusammengeschrumpft (Klengel) oder wird im virtuosen Konzerttyp später durch Introduktion (Kalkbrenner) ersetzt (vgl. das ähnliche Schicksal der langsamen Sätze in der barocken Kirchensonate!). Als pausenloses, die Sätze verbindendes Konzertino ist Kreutzers op. 50 beachtlich. Häufiger begegnen uns nun Rondos für Klavier und Orchester (Mozart, Beethoven,

Prinz Louis Ferdinand, Kozeluch), bisweilen mit langsamer Einleitung (Lessel); die freien Fantasienformen stellen sich ein (Schneider, Lessel, im virtuosen Konzert Kalkbrenner, Mayer, Chopin, Moscheles, Liszt). Charakteristisch für den brillanten Konzerttyp ist die Umformung des I. Tuttithemas durch das Solo (S. 110), „bis lang nach Weber" der Anfang in vollen Akkorden mit nachfolgender Passage (Steibelt, Hummel, Cramer, Dussek), ferner das absichtliche Zitieren bekannter Themen aus berühmten Werken (Wölfl zitiert „Figaro", Hummel „Oberon" und „Fidelio"). Vor allem aber kennzeichnet den Konzerttyp pianistische Brillanz. Dussek findet den Klavierton, ist ein Meister der Pedalwirkungen, für die er als einer der ersten genaue Vorschriften gibt. Insbesondere wird nun die Linke mit herangezogen im Passagenwesen (Dussek, Himmel), gebrochenen Oktaven und vollgriffigem Spiel (Dussek, Eberl), Oktavengängen (Wölfl, Eberl, Kreutzer), Terzpassagen (Weber), weiten Dreiklangsbegleitungen (Wölfl, Lessel). Bezeichnend ist ferner das Spielen der brillanten Figuren in höchsten Lagen, das von Beethoven an Czerny gerügte „Piccolo" (Himmel, Dussek, Wölfl, Klengel). Weitung der Passagen, Staccatoarpeggien durch drei Oktaven (Wölfl, Ries), Spannung und Treffen der rechten Hand in höchster Lage (Wölfl). Tonrepetitionen (Klengel), Tremolo (Vogler, Wölfl, Steibelt, Kreutzer) sind beliebte Effekte. Während in Dusseks, Chopinsches Fioriturenwerk vorausnehmender, Spielmanier die Volubilität ihre Triumphe feiert, wird von anderen (Wölfl) gelegentlich mehr die Vollstimmigkeit als Spielideal erstrebt. Steibelt erweist sich als Mitarbeiter am Rüstzeug der folgenden Virtuosenära. Prinzipiell unterscheidet sich diese neue Brillanz von der früheren dadurch, daß sie nicht mehr Ornamentik der Melodie ist, sondern über latente Harmoniegrundlagen entwickelt wird. Das harmonische Zeitalter der Romantik ist eben angebrochen, wenn auch klassische Traditionen natürlich im einzelnen noch bis ins virtuose Konzert hinein (Ries, Kalkbrenner, Kullak) spürbar sind. Die Kadenzen werden nun regelmäßig ausgeschrieben. Das Aufgeben des letzten Restes improvisatorischer Freiheit bedeutet den Abschluß des Erstarrungsprozesses von Improvisation zum Diktat des Buchstabens, bzw. des Notenzeichens, den die Geschichte der Instrumentalmusik darstellt. Dem regelmäßig stark besetzten Orchester — die Beschränkung auf Oboen bzw. Flöten und Hörner kommt nur noch selten vor (Cramer, Dussek) — führt Steibelt Baßposaune, Serpent, Zymbal, Triangel und Tamburin zu.

Im Zeitalter der Romantik (Kap. V) überragen allein Weber und Böhner durch ernstere Absichten die Masse brillanter Klavierkonzertkomponisten. Mit Webers Konzertstück zieht das dramatische Element in unsere Kunstform ein. Es handelt sich bei diesem — wie gegenüber Georgii nachgewiesen wird — um eine theatralische Szene, in der das Klavier das handelnde Subjekt, das Orchester den Schilderer der objektiven Ereignisse repräsentiert (ähnlich der Spohrschen „Gesangsszene" und der Berliozschen Haroldsinfonie). Böhner ist „einer der frühesten, auf die Beethoven eingewirkt hat" in Formgebung, Rhythmik, Klavierbehandlung und starker Betonung des Orchestralen. Gegenüber dem hohlen Konversationston des brillanten Konzerts wirkt sich Betonung des Gefühlsmäßigen aus; dynamische Vorschriften, schon bei Freystaedler als Symptome junger Romantik beobachtet, mehren sich zunehmend (Hummel), häufiger Tempowechsel, Rubatoeffekte (Ries, Schmidt, Moscheles), die Poesie echt romantisch-klavieristischer Fiorituren zieht mit Hummel ins Konzert ein, Chromatik, häufiges Hinüberspielen ins Moll, Schwanken zwischen Dur und Moll (Schumann), kultivierte Harmonik bei vielfach rhythmischem Unvermögen (Hummel) kennzeichnen die Romantiker. Tiradenreichtum (Hummel), Passagen senza tempo (Arnold) lassen das Fortwirken wienerischer Traditionen erkennen, neues Figurenwerk, Oktavenglissandi (Hummel), chromatische Bravourskalen (Schmitt) gehören zum Rüstzeug romantischer Brillanz. Weber, der sich im Figurativen nicht als erfinderisch erweist, führt dem Klavier rein orchestrale Wirkungen zu (abgerissene Akkorde mit liegender Melodie in der Oberstimme, Begleitung mit harfenähnlichen Akkorden, Baß- und Akkordtremolo, Hornthematik). Der Begleitapparat ist nun gewöhnlich um Trompeten und Pauken bereichert; auch Weber verwendet die Baßposaune. Spezifisch romantische Instrumentationseffekte sind: Klavier und 4 Hörner (Hummel), 3 Celli und 2 Hörner zur Adagiobegleitung (Pixis), Cello- (Böhner) und Klarinettensoli (Pixis), Tremolobegleitung (Ries), Orgelpunktwirkungen mit Holz- und Streicherkopplung, Brahms vorausnehmend (Böhner), im virtuosen Konzert Horn- und Klarinettenrufe zum Klaviertremolo (Kalkbrenner), glitzernde Klavierpassagen über Tremolo und Thematik im Baß, Fagott, dann Violinen (Litolff). — An spezifisch romantischen Stilmomenten wird die neuthematische, lyrische Episode der Durchführung (Steibelt, Cramer, Böhner, Ries, Schmitt, Arnold usw.) beobachtet, der Brauch, das Seitenthema im Klavier in hoher Lage in einfachen Oktaven zu führen (Cramer), das

Rezitativ, das seit Beethoven (*G*) und Moscheles kaum mehr im Mittelsatz eines romantischen Konzerts fehlt, in der Melodik Vorhaltsbildungen, die als durch Chromatik verstärkte Mannheimer „Seufzer" erkannt werden (Cramer, Lessel, Kreutzer) und bis ins virtuose Konzert (Kalkbrenner, Herz) eine eminente Rolle spielen. Als spezifisch romantische Spielmanieren: Führen von espressivo-Melodien in Oktaven (Dussek), Schluß in *pp*-Passagen à la Chopin (Dussek), birhythmische Art der Achtelbegleitung in der Linken (Dussek, Klengel), abwärtshuschende chromatische Akkorde (Louis Ferdinand).

Die Romantik zeitigt den dritten, den virtuosen Konzerttypus (Kap. VI). Kalkbrenner erweist sich, von Hummel ausgehend, als Mitschöpfer moderner Virtuosität, bei Chopin erlebt die Wiener Fioriturenkunst ihre letzte und feinste Nachblüte. Durch subtile Behandlung des Passagenwesens unterscheidet sich diese Generation der um 1800 Geborenen von der älteren Clementischule. Chopin übertrifft seine gesamte Umwelt durch Feinheit und Vergeistigung des Passagenwesens. Herz zieht die Bilanz der brillanten Spieltechniken, bringt aber zugleich die Momente neuer Virtuosität vom Schlage Liszts. Die ist auf Monumentalität gerichtet. „Vom brillanten Spieler unterscheidet sich der Virtuos durch Pomp, Macht und Klangfülle", der Liebhaber ist nun endgültig auf die „Salonmusik" verwiesen (Programmstücke mit ziemlich nebulosem Programm, Tanzmusik, Opernphantasien, -potpourris und -arrangements). Akkord-, Oktaven- und Ablösungstechnik bilden die Hauptmomente der neuen Virtuosität, die sich natürlich nicht des doppelgriffigen Passagenwesens, ungewöhnlich weiter Griffe (Henselt), ausgiebiger Tremoloeffekte (Mayer), Dezimsprünge in Sechzehntelbewegung (Kalkbrenner), Passagen in komplizierter Gegenbewegung (Kalkbrenner) usw. enthält. Inhaltlich tritt an Stelle des plätschernden Konversationstons weltschmerzlich dämonische Romantik, meist „freilich salonfähig gemacht, überzuckert". Nur Moscheles erstrebt die Verquickung von Solo und Tutti, er entwickelt im modernen Sinn das Thema am Satzbeginn, erweist sich in seinen formalen Reformversuchen „als denkender, das Konzertproblem erfassender Künstler". Allerdings bringt er es nur zu den für die Zeit charakteristischen halben Sätzen, die schon im Liebhaberkonzertino (Schubert, Kreutzer) bekannt, nunmehr häufig verwendet werden (Mayer, Herz). Er erstrebt ferner organische Satzverbindung durch einheitliche Thematik, „eine der einschneidendsten Umwandlungen der Konzertform", durch Schuberts „Wanderer-Phantasie" angeregt, von Liszt in großzügigster Weise gehandhabt. Auch der Ansatz zur Viersätzigkeit findet sich bei ihm (S. 207). Wie Kalkbrenner huldigt er dem dramatischen Moment. Neben Moscheles zeigt sich allein in Kullaks Mittel- und Rondosätzen eine tiefere, an Beethoven geschulte Auffassung des Konzertbegriffs. Während bei allen anderen — einschließlich Chopin — das Tutti eine Folie, vielfach (Kalkbrenner) nur als ein Zusatz ad libitum bleibt. — Dem großen Orchester werden nun wiederholt Posaunen (Moscheles, Mayer) zugesellt.

Abseits von dem internationalen Virtuosentum macht sich im deutschen romantischen Klavierkonzert gesteigertes Streben nach musikalischer Vertiefung, nach Reformen geltend (Kap. VII). Mendelssohn kultiviert das klassische Durchführungsprinzip, innerhalb desselben den Dialog, bemüht sich um thematische Arbeit, erstrebt thematische Satzverknüpfung. Hierin, wie im Solo-Tuttikontrast, finden sich bei Taubert und Bennet gleichgerichtete Ambitionen, Kufferath und Hiller sind um dialogische Gestaltung im Mittelsatz bemüht. In seinem 2. Konzert gibt letzterer das „formal interessanteste, was in Mendelssohns unmittelbarer Nachfolge geschaffen wurde". Alle aber übertrifft Schumann im *a*-Konzert, „seit Beethovens *G*-Konzert die vollendetste Lösung des Konzertproblems".

Den Abschluß finden diese romantischen Bestrebungen in den „großen Reformen der neuen Virtuosen" (Kap. VIII). Durch Litolff erhält das Klavierkonzert den viersätzigen Satzplan der modernen Sinfonie (Scherzo zwischen Stirn- und Mittelsatz). Nicht nur bei Carl Phil Em. Bach (S. 250) wurde dieser in früherer Zeit beobachtet, sondern auch bei Albrechtsberger. Das Streben nach Gleichberechtigung des Orchesters mit dem Klavier führt in seinem 4. „Concert Symphonique" zur Behandlung des Klaviers als Orchesterinstrument, ein in der Folge bedeutsames Moment. Während Litolff die Groß- und Kleinform der Klassik also noch beibehält, „durchhieb Liszt den gordischen Knoten", wirft die Sonatenform über Bord und verbindet — von Litolff angeregt — vier Sätze äußerlich und innerlich durch die Thematik zu einem Ganzen, mit dem „dramatisierenden Charakter der ganzen Anlage" auf neuem Wege dem Ideal des Konzerts sehr nahekommend.

In einem zusammenfassenden Rückblick skizziert Verf. dann in knappen Zügen die weitere Entwicklung des Klavierkonzerts und bringt einen Überblick über die von 1850

bis 1914 geschaffenen hauptsächlichen Konzerte. Ein Namenverzeichnis, dem wir — bei der Überfülle des Stoffs — gern ein Sachregister beigegeben sähen, beschließt die bedeutende Arbeit.

Einige sachliche Richtigstellungen hat bereits Willi Kahl in seiner Besprechung derselben („Die Musik“, Jahrg. XX, S. 65) gegeben. Dazu in Folgendem einige Ergänzungen. Zu Mozart, S. 67: Außer den bekannten Kadenzen wurden 1920 im Kirchenmusikalienbestand des Klosters St. Peter zu Salzburg eine Reihe autographer, bisher unbekannter Kadenzen gefunden und im Auftrage der Salzburger Festspielhausgemeinde von Mandyczewski und Lach im Faksimile als Privatdruck veröffentlicht. Über den Fund berichtete P. Augustin Jungwirth in den „Mozarteums-Mitteilungen“, II. Jahrg, Heft 5 (Salzburg 1920), S. 21 ff., und in den „Mitteilungen der Salzburger Festspielhausgemeinde“, III. Jahrg., Heft 3 (Salzburg 1920), S. 1 ff. — Zu S. 69: Das Klavierkonzert, wenn auch „Versuchsfeld“ innerhalb von Mozarts eigenem Schaffen, wird doch zeitweilig diktierendes Gestaltungsideal, insbesondere für Gelegenheitswerke. Das läßt sich z. B. bei jenen 15 einsätzigen, 1771—80 für den Salzburger Domchor geschaffenen Orgeltriosonaten feststellen, die jeweils einem wechselnden Gestaltungsideal angepaßt sind (vgl. meinen Vortrag „Mozarts kirchliche Instrumentalmusik“, Verhandlgn. der 57. Versammlung deutscher Philologen u. Schulmänner zu Salzburg v. 25.—28. Sept. 1929, hrsg. v. Rich. Meister, Leipzig u. Berlin 1930, S. 124). Im Thema der Sonate K.-V. 336 von 1780 mit obligater Orgel — diesem „Konzertallegro im Kleinen“ (Abert) — ist unschwer das Prototyp von Mozarts „Krönungskonzert“ (K.-V. 537) zu erkennen. — Zu Abbé Voglers Programmstücken (S. 73/74), insbesondere zu der Sonate „La brouillerie entre Mari et Femme“ sei der Hinweis auf Carl Phil. Em. Bachs gleichgerichtete Ambitionen, auf Telemann und das frühgalante Klavierstück (vgl. ZfM XII, S. 256) nachgetragen. Einen weiteren nicht uninteressanten Beitrag finde ich in den vier Divertimenti für Violine und Cembalo des Dresdner Hoforganisten und Kammermusicus Christlieb Sigmund Binder (1724—1798), einem Schüler Hebenstreits, der ja bekanntlich mit Telemann in Eisenach gleichzeitig wirkte (Staatsbibl. Dresden C. g. 28). Binder schildert im ersten Satz seines Div. I „La femme distrayte et nonchalante“, es folgen Minuetto, a la Polacca und Musette. Divertimento II bringt zuerst einen Satz „La raison et la Caprice“, es folgen „Les enfants affligés“, (Andantino) und „L'opiniâtreté“ (Presto). Divertimento III verbindet ein Programmallegro „L'amitià“ mit zwei Rondos; Div. IV schildert im 1. Satz den „petit maistre“ „promenant“, „badinant“ und „dansant“ (ein dreiteiliger Satz mit Reprisen), es folgen zwei Passepieds und ein Scherzo. — Endlich vgl. Josef Haydns Divertimento „Mann und Weib“ von 1767, das später bekanntlich noch verschiedene Bearbeitungen erlebte und unlängst von Lemacher u. Mies im Neudruck vorgelegt wurde. — Über Mederitsch (S. 84ff.) existiert eine kleine Studie Karl Blümmls „Johann Mederitsch, genannt Gallus, und das Wiener Volkslied“, Mozarteums-Mitteilungen, I. Jahrg., Heft 2 (Salzburg 1919). — Einen Beitrag zum Kapitel „Vogelstimmenimitation“ (S. 138) stellt die zweisätzige „Sonata al imitatione del Rossignuolo e del Cucco a 5 Viol. e un Flauto (U. B. Rostock, Music. Saec. XVIII, 58 [25]) des Stuttgarter Hofkapellmeisters Theodor Schwartzkopf dar. Im ersten Satz imitiert ein Violinsolo die Koloraturen der Nachtigall, der zweite ist eine Lulligigue mit pastoralem Einschlag; hier wie im ersten Satz ist die Mitwirkung der Flöte nur auf den Kuckucksruf beschränkt.

Erich Schenk.

Enkserdjis, Léon. L'Art du violon. Analyse de la technique violinistique, quelques aperçus sur les principaux éléments de l'interprétation. 4°, 57 S. Paris 1931, M. Senart.

Fischer, Hans. Die Sonatenform in der Schule. (Beiträge zur Schulmusik Heft 8.) 8°, 80 S. Lahr 1932, Schauenburg. 3.50 RM

Fuller, Janet. Musical Helps for Beginners of all Ages. First Lesson. Part I. London 1932, Pitman Hart. 6 d.

Gombosi, O. Ein neuer Sweelinck-Fund. Overdruck uit het Tijdschrift der Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis, Deel XIV. 8°, S. 1—15.

Heyl, Paul R. Architectural Acoustics. (U.S.Bureau.of Standards. Cicular No. 396.) 8°, 8 S. Washington 1931, U.S. Govt. Print. Off.

Högg, Margarete. Die Gesangskunst der Faustina Hasse und das Sängerinnenwesen ihrer Zeit in Deutschland. (Berliner Diss.) gr. 8°, 96 S. Königsbrück i. S. 1931, Pabst.

Jäckel, Kurt. Richard Wagner in der französischen Literatur. Teil 2. (Sprache u. Kultur der germanischen u. romanischen Völker. C. Romanist. Reihe. Bd. 3, Teil 2.) gr. 8°, 316 S. Breslau 1932, Priebatsch. 9 RM

Jahrbuch des Deutschen Sängerbundes. Amtliches, alljährl. erscheinendes Handbuch des Deutschen Sängerbundes. Hrsg. vom Hauptausschuß des Deutschen Sängerbundes. Die Bearbeitung bes. Johannes Poppe und Franz Josef Ewens. Jahrg. 8. 1933. 8°, 159 S. m. Abb. Dresden 1933, Limpert. 1 RM.

Idelsohn, A. Z. The Kol Nidre Tune. (Off-print from Hebrew Union College Annual, Vol. VIII—IX. 8°, 17 S. Cincinnati 1931/1932.

Massarani, Renzo. „Lohengrin" di R. Wagner. 8°. Roma 1931, Formiggini. 5 L.

Shaw, G. Bernard. „Music in London, 1890—94". (Gesammelte Musikkritiken, für „The World" geschrieben.) 3 Bde. 8°. London 1932, Constable & Co. 18 sh.

Singer, Kurt. Siegfried Ochs, der Begründer des Philharmonischen Chors. gr. 8°, 34 S. Mit Abb. Berlin 1933, Werk-Verlag. 1.20 RM

Stappenbeck, Martin. Chronik des Philharmonischen Chors in Berlin. 1882—1932. Zur Feier seines fünfzigjährigen Bestehens 5. Dezember 1932. 2°, 64 S. (Nicht im Handel.) Berlin 1932.

Staatliche Akad. Hochschule für Musik in Berlin. 53. Jahresbericht vom 1. Okt. 1931 bis 30. Sept. 1932. 8°, 62 S. Hrsg. Georg Schünemann. Berlin 1932, Max Hesses Verlag.

[Literarische Beiträge: Gg. Schünemann: Aus Joachims Nachlaß. — Franz Ludwig Hörth: Opernschule als pädagogisches Problem. — Max Seiffert: Zur Frühgeschichte des deutschen einstimmigen Kunstliedes (über einen jüngst durch das Bückeburger Institut angekauften anonymen oder pseudonymen Liederdruck von 1621: *Veneris Ehrenhold* und seine Beziehungen zur sogen. Auricher Liederhandschrift).]

Stengel, Theophil. Die Entwicklung des Klavierkonzerts von Liszt bis zur Gegenwart. Heidelberg, Reiher & Kurth.

Der Verf. legt in seiner Diss. eine im ganzen tüchtige Arbeit vor. In der Einleitung wird die Schwierigkeit einer „konsequent durchgeführten Sichtung und Typisierung des Materials" wegen der sich überschneidenden Richtungen hervorgehoben. Die zwei Hauptrichtungen, die Lisztsche und die romantisch-konservative, werden richtig festgestellt. Freilich wird manches der Lisztschen zugerechnet, was nur der Klaviertechnik nach mit ihr im Zusammenhang steht. Der umfängliche Abschnitt über Liszt ist der gründlichste des Buches. Allzu stark wird aber schon hier nach einer hermeneutisch-gefühlsmäßigen Erklärung und Programmunterlegung gesucht, z. B. bei dem (in der Ges.-Ausg. fälschlich benannten) Stück „Malédiction"; die Benennung ist nicht nur „zweifelhaft". Wieder ist die poetische Auslegung des „Totentanzes" (S. 19) subjektiv. Die Bearbeitungen des Concerto pathétique werden richtig gering bewertet. Allerdings hat die Reußsche Liszts Beifall gefunden, vgl. Ramann II, 345. An der Betrachtung der beiden Konzerte vermissen wir sowohl eine exakte formale Untersuchung, wie einen größeren Blick für die Zusammenhänge der (geschichtlich bedingten und gewordenen) Formen. — Unter der „Weimarer Schule" wird auch Bronsart richtig genannt (23), dessen Konzert aber doch wenig von Brahms' Einfluß verrät. Bériot-Sohn ist hier fehl am Ort. Unter den jüngeren Neudeutschen kommt d'Albert (ebenso wie Stavenhagen) zu schlecht weg! Gerade das 1. Konzert op. 2 (nicht 21!) ist ein bedeutendes Werk, das Liszt selbst sehr hoch eingeschätzt hat (vgl. Raupp, d'Albert, 1930, S. 36). Daß der langsame Satz in Scharwenkas op. 32 anstelle der Durchführung in den sonatenartigen ersten Satz eingeschoben ist, ist keine Besonderheit, sondern typisch für eine seit 1800 häufige romantische Umgestaltung der dreisätzigen Form. Gounods Fantasie über die russische Nationalhymne reiht sich an die hundertfältigen variierten „airs russes" an und gehört nicht zu den russischen Konzerten S. 31. Unter den Franzosen wird das entwicklungsgeschichtlich hochwichtige Konzert von Gédalge (der übrigens 1926 gestorben ist) in seiner Einmaligkeit unterschätzt. Die Bedeutung Busonis wird richtig hervorgehoben. Über Geschmack läßt sich nicht streiten: indessen scheint mir Em. Móor keineswegs so bedeutend. Zu den häufigen Flüchtigkeiten in den Analysen gehört die Erwähnung eines Fugatos im 3. Satz seines 4. Konzerts; nur zwei Takte (91/92) sind imitatorisch. Zu der oft merkwürdigen Gewichtsverteilung gehört die lange Beschreibung des Konzerts des ganz unbekannten Otto Voß in Heidelberg, eines Landsmannes des Verfassers. Schon in diesen Abschnitten vermissen wir dagegen Werke wie das imponierende Konzert *C* op. 26, 1901 von Otto Neitzel, oder das für späte Lisztnachfolge höchst charakteristische Konzert *A* 1905 von Mikorey. Auch ein Werk wie das Konzert von Kaun, *es* op. 50, 1903, ist immerhin zeitgeschichtlich erwähnenswert. Unter den folgenden besprochenen Konzerten des Auslands fehlt leider eine Reihe wichtiger

Werke. Vor Brassins Pastoralkonzert wäre als ähnliches Programmwerk Moscheles' op. 98, ebenfalls ein Pastoralkonzert, zu nennen. Zu den nordischen Programmkonzerten gehört der „Hamlet" op. 13 von Borgstroem. Bei den Variationswerken müßte Marcel Sam. Rousseaus Rhytmes de danse sur le même thème (1926), bei den impressionistischen Witkowski, Mon lac, Prélude Variations et Final, 1921, und Loefflers ganz von Debussy abhängige Dichtung: A Pagan Poem (after Virgil) op. 14, 1909 genannt werden. An ausländischer Literatur fehlt (um das hier vorauszunehmen) allerhand, so die in Frankreich so viel gespielte Ballade von Fauré, das neue Konzert von Roussel (1928), Respighis bedeutende Toccata (1928/9), sehr bezeichnend für eine gemäßigte „konzertante Richtung", Stanford, Harty, Somervells Symphonic variations Normandy, die abstrusen Konzerte des in London lebenden Persers Sorabij, die Schönbergs verderblichen Einfluß im Ausland dartun, charakteristische Werke wie John Powells Rhapsodie nègre, 1922, und so manches andere. — Reinholds Suite (S. 54) ist, trotz des Streichorchesters, rein kammermusikalisch gebaut. — Zu den gewaltsamen programmatischen Ausdeutungen gehört auch die von César Francks „Les Djinns". Hier ist d'Indy zu folgen, der einen Zusammenhang mit Hugos Gedicht ablehnt. Direkt falsch ist die Analyse S. 60. Merkwürdige Behauptungen, wie daß Debussys Fantasie im ersten Thema zwischen *G* und *e* schwanke, überraschen nicht selten. Die Analyse bringt hier seltsame Dinge. „Der zweite Satz zerfällt in zwei Sätze", dieser stilistisch schlechte und dunkle Satz ist auch falsch. Ich finde zwei selbständige, durch eine Überleitung (4 Takte vor K) verbundene Sätze. Unverständlich, was hier mit den „Tiefpunkten" gemeint ist: „während früher (?) die Themenkontrapunktierung als letzte Steigerung diente, zeigt sie hier mit dem sie umgebenden eigentümlichen Kolorit den Tiefpunkt der Bewegung an". Von einem Tiefpunkt kann T. 2 nach J keine Rede sein! Der letzte Satz, eine Chaconne nach alter Terminologie, hätte dem Betrachter vieles Wesentliche sagen lassen müssen: so das ungeschriebene Programm mit der Vorstellung des bacchantisch-steigernden Rausches, den Debussy in so vielen Stücken für Klavier und für Orchester (Masques, l'isle joyeuse u. a.) mit so seltener Faszination zu schildern wußte! Zu der zu Anfang erwähnten, nicht ganz glücklichen Gliederung des Stoffs gehört auch die Trennung in Kapitel I „das einsätzige", Kapitel II „das mehrsätzige" Konzert, die nicht immer streng — naturgemäß! — durchgeführt werden kann. Unter der Leipziger Schule wird auch Hans Huber behandelt; er kommt doch etwas sehr schlecht weg, wegen des „schematisch durchgeführten Klaviersatzes". Übrigens sind hier die Analysen wieder ungenau: im III. Konzert, 2. Satz ist das Klavier nicht „meist mit Arpeggien und Passagen beteiligt", und im „kriegerischen Marschtempo" des Scherzos des IV. Konzerts kommt es nur zu einem Anklang an das Variationsthema, nicht mehr. Die Russen Rubinstein und Tschaikowsky werden ausführlich behandelt. Auch hier wieder in nicht ohne weiteres klaren Fällen ungenaue Analysen. Im ersten Satz des op. 75 von Tschaikowsky beginnt die Durchführung Buchstabe I + 7 Takte oder I. Ob op. 75 und 79 wirklich zusammengehören, scheint mir trotz Stein nicht erwiesen. Zum mindesten fallen die zwei folgenden (?) Sätze von 79 stark nach dem großartigen op. 75 ab! Völlig verfehlt scheint mir auch die Analyse des Tschérépnineschen Konzerts. Es stellt deutlich einen Sonatensatz dar, trotz der Häufung der Themen. Als zweites Thema ist der Andanteteil (Ziffer 15 + 6 Takte) zu betrachten, der in *E* dur, also ganz regulär Paralleltonart zu *cis* moll, steht, während in der Ziffer 23 beginnenden Reprise die tonalen Verhältnisse umgekehrt sind: sie beginnt in *e* moll, das Andante folgt in *Cis*[1]. In Dobrowens Konzert vermag ich im vierten Satz keine Variation des 1. Themas zu erkennen (S. 91). Melcers II. Konzert (S. 92) steht in *c* moll. — Wenig gibt der Abschnitt über Brahms' Konzerte. In Pfitzners Klavierkonzert wird dann der Höhepunkt der Zeit der „allmählich absterbenden und verflachenden Romantik" gesehen. Die Analyse bringt wieder einige merkwürdige Aussprüche, so wird der heitere Satz „ein Scherzo von Lützows wilder verwegener Jagd!" „Die Zusammenfassung der beiden Hauptströmungen" bringt dann nach dem Verfasser das Konzert Regers. Regers Klavierkonzert wird ausführlich und lebensvoll betrachtet, aber doch wohl überschätzt, wenn es zu „den bedeutendsten Konzerten der gesamten Literatur" gestempelt werden soll! Trotz liebevollster Bemühungen überzeugter Verehrer Regers ist dieses Werk nicht durchgedrungen. Die Analyse gibt dann

[1] Hier eine nach Möglichkeit genaue formale Analyse: A, b (Ziffer 1), c (2), d (3), e (4), A′ (5), d (7), F (8), g (12 + 3 Takte), h (12 + 9, *Es* dur), A (13). | 2. Themagruppe: Andante i (15 + 6), k (17), l (18), m (20 + 2), (Hr.) || Reprise A (23, *e* moll), A + C (25 + 5), Kadenz (27 + 8, Anhang e) g (27 + 72), h. || Andante (i, *Cis* dur), k, h, m || Tutti k (28), e (29), A′ + c (30 + 2), Coda, A (40).

sehr viel Gefühlsmäßiges, so wenn das Quartenmotiv, dessen Bedeutung für den Aufbau übrigens reichlich übertrieben wird, als „Erlösungsmotiv“ bezeichnet wird (119). Wo am Schluß des 1. Satzes das „choralartige“ Thema (S. 118) stecken soll, sehe ich nicht, jedenfalls nicht S. 61 der Partitur mit dem Grundrhythmus ♪ 𝄾 ♪. (3) Bezweifeln muß ich einstweilen, daß das 1. Thema des Schlußsatzes aus dem 1. Thema des 1. Satzes und dem Hauptthema des langsamen zusammengesetzt ist! (S. 120.) Das ist Notenklauberei. Ironie des Schicksals ist es, wenn ausgerechnet der Regerverächter Pfitzner zitiert wird. Dem zweiten Abschnitt, „Die antiromantische Bewegung“, kann man im Großen und Ganzen zustimmen. Daß eine tonale Bindung in Hindemiths Klavierkonzert „vollkommen aufgegeben“ ist, ist etwas oberflächlich gesehen, wie es dunkel ist, daß „das bindende Glied die absolute Tonhöhe“ ist (S. 125). Zu den vielen Unreifheiten im Urteil gehört auch die ernsthafte Einschätzung eines Elaborats wie Jean Wiéners „Concerto Franco Américain“. Da hätte ebensogut auch noch Gershwin herangezogen werden können. Konstruktion ist der Satz: „In dieser Verarbeitung kleinster Motive geht Strawinsky den Weg weiter, den Reger in seinem Klavierkonzert gewiesen hat“ (S. 138). — Wenn der Verf., was dringend nötig sein wird, sein Buch nach einigen Jahren überarbeitet, möge er auch einige nebensächliche Druckfehler beachten: d'Albert op. 2, 1884, Napravnik S. 36 1834, Holbrooke S. 53 op. 52; van Dooren und van Avermaets, S. 77, sind doch wohl Belgier? Widor Fantasie, S. 98, 1889 u. a. m. Ausführliche (romantisch-hermeneutische), aber dazu oft noch ungenaue Analysen ohne Notenbeispiele (die heute freilich unerschwinglich) geben dem Leser wenig. — Bei aller Anerkennung des Geleisteten stellt man doch zu häufig fest, daß der Verf. dem Stoffe gegenüber keinen festen Boden unter den Füßen hat und sich deshalb in Einzelbetrachtungen verliert. Einer Erstlingsarbeit freilich über ein Thema aus der Gegenwart gegenüber allzu verständlich und entschuldbar. Hans Engel.

Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich, unter Leitung von Guido Adler. XIX. Bd. 8°, 40 S. Wien 1932, Univ.-Edition.
[Enthält: K. A. Rosenthal, Zur Stilistik der Salzburger Kirchenmusik von 1600—1730 (III). — P. Nettl, Zur Geschichte der Kaiserlichen Hofkapelle von 1636—1680 (IV).]

Suñol, Dom Gregor, O.S.B. Gregorianischer Choral nach der Schule von Solesmes. Ins Deutsche übertr. von Dr. Franz Kosch, Chorallektor am Wiener Priesterseminar. 8°, 220 S. Tournai (Belgien) 1932, Société de St. Jean l'évangeliste, Desclée & Cie. 2 RM

Terry, Charles Sanford. Bach's Orchestra. 8°, XVI, 250 S. London 1932, Oxford Univ. Press. 21 sh.

Wagner, Richard. The Letters of Richard Wagner to Anton Pusinelli. Tr. and Ed. with Critical Notes by Elbert Lenrow. 8°, XXVII, X, 293 S. New York 1932, A. A. Knopf.

Werner, Arno. Vier Jahrhunderte im Dienste der Kirchenmusik. Geschichte des Amtes u. Standes d. evang. Kantoren, Organisten u. Stadtpfeifer seit der Reformation. gr. 8°, VIII, 298 S. Leipzig 1932, C. Merseburger. 6 RM.

Zwanzig, Augustus Delafield. Music in American Life, Present and Future. Prepared for the National Recreation Association. With a Foreword by Daniel Gregory Mason. 8°, VIII, 560 S. New York 1932, Oxford Univ. Press.

Neuausgaben alter Musikwerke

Agricola, Martin. Instrumentische Gesänge [1545]. Hrsg. von Heinz Funck. Lose Blätter der Musikantengilde Nr. 301—325. Wolfenbüttel 1932/33, G. Kallmeyer. 1.50 RM

Bach, Johann Sebastian. Kantate Nr. 1 „Wie schön leuchtet der Morgenstern“, f. S.-, T.-, B.-Solo u. Chor. Ausg. m. deutsch.-engl.-franz. Text. Klavierausz. v. G. Raphael. 39 S. Leipzig 1932, Breitkopf & Härtel.

Bach, Carl Philipp Emanuel. Trio *h*moll f. Fl., V., Pfte. (od. Cemb.) m. Vcllo. Hrsg. v. R. Ermeler. Aussetzen d. Generalbasses: Maria Ermeler. Pfte. 15 S. Leipzig 1932, Zimmermann. 3.50 RM

Buxtehude, Dietrich. Solokantate Nr. 7. „Jubilate Domine". Solokantate für Alt, Viola da gamba (Vcl.) u. Generalbaß. Für den prakt. Gebr. hrsg. von Karl Matthaei. gr. 2°, 14 S. Kassel [1932], Bärenreiter-Verlag. 2.80 RM

Caldara, Antonio, 1670—1736. Kammermusik für Gesang. Kantaten, Madrigale, Kanons. Bearb. von Eusebius *Mandyczewski* †. [Vervollständigt von Karl Geiringer.] Denkmäler der Tonkunst in Österreich. XXXIX. Jg. Bd. 75. 2°, VIII, 108 S. Wien 1932, Univ.-Ed.

Cazzati, Mauritio. Sonate *d* moll, op. 18, Nr. 9. Für 2 Violinen, Vcl. (Gambe) u. Cembalo (Orgel) hrsg. von Werner Danckert. Kassel 1933, Bärenreiter-Verlag. 1.40 RM

„C'était, en réalité, un harmoniste médiocre et un compositeur sans génie", sagt Fétis. „Eine bedeutsame Stellung nehmen ... in der Geschichte der Kanzone die Werke Maurizio Cazzati's ein", sagt Riemann. Wobei der Unterschied ist, daß Fétis kaum Werke des Bologneser und Mantuaner Meisters gekannt, während Riemann sich mit ihm als erster wirklich beschäftigt hat (Hb. d. Mg. II, 2, 146 ff.). Vitali und Legrenzi sind ohne Cazzati (der nebenbei auf dem Gebiet der profanen und kirchlichen Vokalmusik neuen Stils von ungeheurer Fruchtbarkeit war) gar nicht denkbar. Die von Werner Danckert vorgelegte Trio-Sonate, den Suonate à 2 Violini col suo Bc. von 1656 entnommen (ein Nachdruck erschien 1659), bestätigt Riemanns Urteil durchaus. Ein Largo als erster Satz setzt einer Art von vollstimmigem „Tutti"-Thema dreimal ein imitatorisches Sätzchen gegenüber, ist also ausgesprochen konzerthaft; auf ein „Grave con tremolo" in *g* moll folgt ein giguenmäßiges Vivace; ein Allegro in enger Nachahmung der beiden Stimmen schließt ab. Die Mischung von Sonata da chiesa und da camera ist eigentlich bereits vollzogen; das Ganze ist leicht gewoben und doch charaktervoll und reizt zu weiterer Beschäftigung mit diesem „Zwischenmeister", dessen Charakteristik in der Geschichte so sehr schwankt. A. E.

Denkmäler der Tonkunst in Österreich (unter Leitung von Guido Adler), XXXVII. Jahrg., 2. Teil, Bd. 72: Das deutsche Gesellschaftslied in Österreich von 1480 bis 1550. Bearbeitet von Leopold Nowak, Instrumentalübertragungen (Tabulaturen) von Adolf Koczirz, Textrevision von Anton Pfalz. Wien 1930, Universal-Edition.

Der neue Jahrgang der DTÖ, über den hier zu referieren ich die Ehre habe, ist zu einem Teil dem deutschen Gesellschaftslied in Österreich von 1480 bis 1550 gewidmet und bedeutet eine längst schon erforderlich gewordene Weitung unserer Kenntnis des mehrstimmigen weltlichen Liedes jener Zeit. An Komponisten sind Arnold von Bruck mit 19, Heinrich Finck mit 6, Wolfgang Grefinger mit 9, Paul Hofhaimer[1] mit 24, Erasmus Lapicida mit 8, Stephan Mahu mit 5, Gregor Peschin mit 9, Johann Sies mit 4 und Thomas Stoltzer mit 12 Werken erschlossen, neben einer Komposition von Heinrich Isaak, 7 der von Rhau 1545 anonym überlieferten Bicinien und einer Reihe instrumentaler Bearbeitungen gleichlautender Vokalwerke. Den insgesamt 177 hier veröffentlichten Kompositionen (mit den verschiedenen Tabulatursätzen), von denen freilich ein nicht geringer Teil bereits bekannt war, hat Leopold Nowak eine historische Darstellung vorausgeschickt, die hier zunächst betrachtet sei[2].

Gegenstand der geschichtlichen Untersuchung ist das mehrstimmige Tenorlied, dessen Melodie — in der „Mittelstimme eines mehrstimmigen Ganzen" — auf diese Weise „zum Rückgrat einer musikalischen Form" wird, das seine soziologische Umgrenzung schon seit Hoffmann von Fallersleben als „Gesellschaftslied" gefunden hat. Die Träger dieses Liedes gehörten in Österreich einer sozialen Oberschicht an, im Gegensatz, wie N. meint, zu den Komponisten des mitteldeutschen Liedkreises (um Forster). N. gliedert die Komponisten des österreichischen Gesellschaftsliedes in drei Gruppen, und zwar: Lapicida, Heinrich Isaak, Johann Sies zur ältesten Gruppe gehörig, Stoltzer, Heinrich Finck, Hofhaimer, Grefinger, Peschin die mittlere Gruppe bildend, Mahu und A. v. Bruck Glieder der dritten und letzten Gruppe, wobei Stoltzer vielleicht noch in der älteren Generation stehe und Peschin (Heidelberg 1547) der dritten Gruppe zuneige. Senfl hat außer Acht bleiben müssen. Diese Gruppierung hat ihre Schwierigkeiten, der sich, wie ich glaube, auch N. bewußt gewesen ist. Lapicida kann wohl nicht neben Isaak gestellt werden; er hat besseren Platz neben Obrecht und Ockeghem, 20 Jahre vor Isaak, also „um 1430". Stoltzers gene-

[1] Diese Schreibart wird der in der Ausgabe gebrauchten „Hofhaymer" vorzuziehen sein.

[2] Das deutsche Gesellschaftslied in Österreich von 1480 bis 1550 = Studien zur Musikwissenschaft, Beihefte der DTÖ, 17. Bd., 21—52, als Einleitung zu DTÖ 37 2 gedacht. Der Abhandlung liegt N.s Diss. (Wien 1927), Das deutsche Gesellschaftslied bei Heinrich Finck, Hofhaymer und Isaak, zugrunde, die mir bisher leider nicht bekannt geworden ist.

rationsmäßig genaue Einordnung ist immer noch problematisch. Grefinger möchte ich nicht direkt neben Hofhaimer gelten lassen, da er der Schüler des Salzburgers ist und daher wohl kaum zur Hofhaimer-Generation „um 1460" gehört, wobei dann doch Grefinger in der zweiten Gruppe sogar neben Finck-Stoltzer zu stehen kommt. Der Gruppierung N.s möchte ich die Reihenfolge: Lapicida, Sies; Stoltzer; Finck, Isaak; Hofhaimer; Grefinger, Peschin; Mahu, Bruck gegenüberstellen, ohne streng „generationsmäßige" Gruppenbindungen[1].

Diese Gruppierung der Komponisten versucht nun N. auch der Liedüberlieferung zu entheben und sie an ihr zu stützen. Aber der Charakter der Handschriften und gedruckten Liedsammlungen bietet, wie auch N. gleich feststellen muß, keine allzu sicheren Kriterien. Die ältesten Quellen sind nach N. für Lapicida Petrucci, Canti C 1503 und Forster I (1539), für Sies Schöffer I (1513), für Grefinger[2] kommt zuerst Arnt v. Aich „ca. 1510"[3] und Sicher (1517) in Betracht. So sieht N., daß sich das Liedmaterial in einem verhältnißmäßig kurzen Zeitraum zusammenballt und in der Überlieferung Komponistengenerationen durcheinandergewürfelt werden, die mitunter nichts oder wenig miteinander zu tun haben.

Dann wird das einzelne Liedmaterial gesichtet und untersucht, zunächst nach den Beziehungen zum Text. Die deutschen Lieder zeichnen sich ja, wie A. Einstein ausgezeichnet beobachtet hat[4], dadurch aus, daß sie nicht „wie das italienische Chorlied die Scheidung nach Gattungen" kennen, „die zum Konventionellen und Formelhaften hinstreben", sondern „den ganzen Umkreis alles Menschlichen, wie es sich in gesellschaftlicher Bindung ausspricht", begreifen. In die Ordnung der Lieder greift also ihr Textinhalt ein. So haben wir die Liebeslieder an der Spitze, mit mannigfaltigen Schattierungen, besonders bei Finck und Hofhaimer. Finck hat, so stellt N. fest (25), unter 23 Liedern nur 4 mit moralisierendem Inhalt und 1 Trinklied. Hofhaimer, Grefinger, Lapicida, Peschin, Sies, Stoltzer hätten in ihren Liedern einheitliches Stoffgebiet, Grefinger mit der vollen Wahrung des Maßhaltens im Liebeslied, Sies mit „rückhaltloser" Leidenschaftlichkeit, während Lapicida, Peschin, Stoltzer „sich nicht so charakteristisch wie Grefinger und Sies herausstellten" (25); Mahu mit besonderer Mannigfaltigkeit (darunter auch 1 Tanzlied), Isaak „kosmopolitisch"; A. v. Bruck mit auffälligem Hang zum moralisierenden Lied (6 von 17), mit 2 volkstümlichen Liedern, 1 Trinklied und — was hervorgehoben zu werden verdient — mit 1 historisch-politischen Lied[5]. — Die Textuntersuchung N.s will sich lediglich, mit seinen eigenen Worten, auf „die im Gedicht enthaltene allgemeine Stimmung" erstrecken. Mit gutem Recht wendet sich N. gegen „das Wort von der Teilnahmslosigkeit der Musiker ihren Texten gegenüber" (im 16. Jahrh.) und mit nicht weniger Recht betont N., daß „wir heute ein ganz anderes Maß von Subjektivierung im musikalischen Kunstwerk gewohnt" seien (24). Welcher Art ist aber das eigenartige Verhältnis zum Text, abgesehen von der in ihm ruhenden Gliederung des Stoffgebiets? Zur Deutung dieses Textverhältnisses behauptet N., daß etwa Finck der „Jugendhaftere" sei, im mehrstimmigen Satz „freundlicher und heller" als etwa Hofhaimer, „der unwillkürlich den Orgelklang mithören läßt und damit im ganzen einen ernsteren Ton hat". H.s „akkordlich gerichtete Setzweise" hätte „hier zweifellos wesentlichen Anteil". Finck trüge „in seinen Liebestexten mehr allgemeinen Charakter zur Schau, während Hofhaimer sich als der lebendig Handelnde, Tätige gibt. Er bittet die Geliebte in bewegten Worten, ihm gewogen zu sein (Ach edler hort) oder verspricht ihr, immer Treue zu halten (Mein eynigs A.) und hat auch für den Wunsch, immer bei ihr leben zu dürfen (Nach willen dein), die richtigen Worte" (24f.).

[1] Vgl. dazu auch H. J. Moser, Hofhaimer, Stuttgart-Berlin 1929, 7, wo die Problematik der Generationsfolge offen zu Tage liegt.

[2] Auf einen kleinen Widerspruch sei verwiesen: bei dem 4st. Lied „Vnfall wil itzund haben recht" (= Schöffer I, 1513, Nr. 13 = anonym und Forster I, 1539, Nr. 72, im Diskant = Wolff Gräfinger, in allen übrigen Stimmen nur Wolff, dagegen Forster I, Aufl. 1560 = Martin Wolff) läßt es N. in der Einleitung (Beih. Bd. 17, 23) dahingestellt sein, ob Grefinger oder M. Wolff für das Lied in Betracht kommen, wogegen er doch im Rev.-Ber. zu 37 2 102 A. 1 annimmt, es wäre „ganz gut denkbar, daß der Name Wolfgang Grefingers in Wolff abgekürzt wurde und die spätere Zeit aus diesem Vornamen den Familiennamen von Martin Wolff gelesen hat".

[3] Also nicht „1519", sondern, nach H. J. Mosers Untersuchungen in der A. v. Aich-Ausgabe, Kassel 1930, VI f., wohl „um 1510".

[4] In Adlers Handbuch, [2] 1930, I, 377.

[5] Ich würde hier die Bezeichnung „historisch-politisches" Lied der einfachen (als historisches Lied) doch vorziehen; die Verbindungen zum hohen M. A. zeichnen sich dadurch m. E. deutlicher ab; bei A. v. Brucks „Ir Christen algeleiche" erinnert man sich etwa der Situation bei der Reims-Motette Machauts.

Wir glauben, dieser Darstellung gegenüber einige Bedenken nicht unterdrücken zu dürfen. Sie hat zur Voraussetzung, daß der Komponist zwar nicht von einer modernen, aber immerhin „subjektiven" Beziehung zum Text durchdrungen ist. Der „Subjektivismus" würde in diesem Falle so viel besagen wie eine Selbstdarstellung aus eigenem Erleben. Wenn einmal behauptet worden ist, daß der Musiker des 16. Jahrhunderts seinem Text völlig teilnahmslos gegenübersteht, so steckt in dieser Beobachtung schon etwas Richtiges, das offenbar auch N. anerkennt, indem er darauf verweist, „daß man dieses absprechende Urteil doch nicht so ohne weiteres behaupten darf" (24). Angesichts der neuen verdienstvollen Veröffentlichung deutscher Lieder scheint es notwendig zu sein, diese Frage abermals aufzuwerfen. N. hat gerade den Beziehungen Hofhaimers zum Text eine Deutung gegeben, die so scheint, als wären die musikalischen Kompositionen aus dem eigenen Seelenleben geschöpft, als wären es also Selbstdarstellungen, die durch den Zusammenprall des eigenen Lebens mit der Welt bedingt sind, als wäre der Komponist zum Text und seiner Melodie durch eigenes und vorausgehendes Erleben hingeführt, woraus er denn die Kraft nimmt, „die Geliebte in bewegten Worten zu bitten, ihm gewogen zu sein". Sind das nun wirklich alles persönliche Vorgänge in den Liedern dieser Komponisten, Erlebnisse, Icherfahrungen? An der ehrfürchtigen Bewahrung der Melodie und dem immer neuen Ausdeuten ihres „Weltgefühls" in der traditionellen Cantus firmus-Technik wird es ja offenbar, daß es nicht die eigene Welterfahrung ist, die diese Komponisten darstellen, sondern ein „fremder", objektiver, gegebener Stimmungsgehalt, den sie nur mit ihren eigenen musikalischen Mitteln zu deuten haben. Im gleichen Augenblick stehen sie aber auch fernab von jedem Eigenerlebnis, jeder künstlerischen Selbstdarstellung. Sie ringen mit dem Objekt, das sich ihnen darbietet, das sie bedrängen mag, sie ringen aber nicht mit sich selbst. So enthüllen sie musikalisch auch nur eben jenen objektiven Stimmungsgehalt auf ihre Weise, die nicht notwendig auf einen gleichgearteten der eigenen Seele treffen muß. Sie enthüllen jedoch niemals sich selbst und eigenes Leben[1]. Das Ringen um den objektiven Gehalt und seine musikalische Darstellung ist wie eine Preisgabe an das Objekt. An dem Grad dieser Preisgabe und an dem Umfang der Bewältigung des Gehalts lassen sich individuelle Farben der Kompositionen bestimmen. Gerade deshalb, weil es sich garnicht um die musikalische Darstellung selbsterfahrener (ohnehin ja doch höchst kategorienhaft verstandener) Liebesgefühle handelt, scheint es mir — was N. tut (25) — historisch nicht ohne Bedenken, bei Grefinger von einem besonderen Maßhalten in allen Gefühlsäußerungen seiner Liebeslieder zu sprechen, offenbar doch nur, weil er „sacerdos" war, als könnte die ars amandi seiner nicht recht würdig sein. Ich glaube, daß da von falscher Bewertung ausgegangen wird. Übrigens scheint mir der „ernstere Ton" Hofhaimers, den N. auf einen mitgehörten Orgelklang zurückführt, an die tieferen Gründe des spätmittelalterlichen Pessimismus und „Weltschmerzes" gebunden zu sein, der auch in der Unruhe und dem Fahren „wie ein zigeuner" H.s sich nicht gänzlich verbirgt.

Nach der Behandlung der Textfragen wendet sich N. den Formproblemen zu und gibt hier einen sehr verdienstvollen Durchblick. Die „Entwicklung der Form" zeige den Ausgang von der Durchkomposition und führe gegen Ende des 15. Jahrhunderts zum Durchbruch des Stollenpaar-Abgesang-Aufbaus, um dann wieder in den ersten Dezennien des 16. Jahrhunderts dem durchkomponierten Lied zuzustreben. Mit N.s Worten (28): „Der Gang der Entwicklung geht von der einfachen, durchkomponierten Cantus firmus-Liedbearbeitung über die Stollenform wieder zur durchkomponierten Art, die aber jetzt mit allen Errungenschaften der Durchimitation ausgestattet ist und auch noch die ältere Technik des lang hindurchgestreckten Tenors übt". Dieser Darstellung fügt N. zwei interessante Tabellen hinzu, die in Einzelheiten sehr überzeugend wirken. Lapicida ist mit 88,8%[2], Finck mit 59,25%, Hofhaimer mit 68,75%, Grefinger dagegen auch wieder mit 87,5% (fast wie Lapicida!), Mahu mit 40%, Bruck mit 38,8% in der Stollenform vertreten. Isaak mit Mahu oder Bruck verglichen, verwischt ebenso wie der Vergleich zwischen Grefinger und Lapicida die Wirkung der Zahlen: 42,1% gegen 40% bzw. 38,8%! Zur Bekräftigung der Anschauung von der gezeigten Entwicklung gibt N. eine zweite Tabelle von der Lage in

[1] Dazu vgl. u. a. G. Tappert, Über den Ausdruck des geistigen Schmerzes im Mittelalter, ferner das bekannte Werk von Huizinga, dazu Stadelmanns Geist des Mittelalters (obschon hier wohl manches „Sensationelle" abzustreichen sein wird), und — für die Bildkunst — Panofsky-Saxl, Dürers „Melancolia I" und H. Schrade, Tilman Riemenschneider, Heidelberg 1927, 4 ff.

[2] Alle Zahlen N.s rechne ich in Prozente um.

den Quellen: Oeglin mit 66,6%, Schöffer I mit 83,61%, Egenolff, Gass. mit 71,79%, Egenolff, Reutter mit 60,53% und Ott II mit 53,52% in Stollenliedern. Wenn man etwa das 5. Jahrzehnt, wo das Absinken der Stollenform angenommen werden könnte, also Ott II (1544) mit Bruck († 1554?) vergleicht, so stehen auf der einen Seite (Ott) noch 53,52%, auf der anderen (Bruck) hingegen nur 38,8%. Womit bewiesen ist, daß die Liedquellen nicht so ausschließlich die „moderne" Richtung aufzeigen und allzu stark Altes und Neues mischen, daß aber auch solche Zahlen nur bedingte Gültigkeit haben.

Refrain und Tripeltakt sind die weiteren Formelemente in der N.schen Untersuchung. Dabei sind rein textliche und ausschließlich musikalische Bedingungen zu unterscheiden. Nach N. ist auch der Tripeltakt ein refrainartiges Element. N. stellt fest, „daß der Tripeltakt am Ende eines Liedes nicht textlich gegeben, wohl aber durch den Textsinn [Sentenz, Schlußmoral, Ziel der Gedankenrichtung] veranlaßt sein kann", wobei aber doch noch zu untersuchen wäre, ob denn die metrische Bedingtheit des Mensurwechsels ganz auszuschalten ist. — Als „innere Gliederung" der musikalischen Liedform hebt N. den Gebrauch von Kadenz und Pause hervor. Die Kadenz würde fast durchgehend nach metrischen Gesichtspunkten gesetzt, mit mannigfaltigen Variationen. Den Gebrauch der Pause kann N. einmal als bloße Zäsur, dann aber auch vor Sätzen zur Betonung wichtiger Textstellen nachweisen.

Die gründlichste Untersuchung N.s ist sachgemäß dem mehrstimmigen Satzganzen des Liedes gewidmet. Der Tonraum, der von den Komponisten zur Gestaltung benötigt wird, hat im Normalfall seine Grenze in der Vierstimmigkeit. Bruck, Grefinger, Mahu, Peschin, Stoltzer greifen auch die Fünfstimmigkeit auf. Wichtig ist, daß nach N.s Vermutung die Dreistimmigkeit im 4st. Satz die ursprünglichere und durch Hinzukomponieren einer Stimme gelegentlich geweitet sein kann, wie das ja etwa in der französischen Chansonüberlieferung vielfach belegt ist. — „Des mehrstimmigen Satzes Grundlage und Lebensnerv ist die Liedweise". (N. 31). Daher bedarf sie einer eingehenden Erörterung. N. geht von der Verwendung des doppelten Cf. aus, von dem mehrtextigen Lied also. N. verweist wohl darauf, daß „das Prinzip des Verkoppelns zweier oder mehrerer Melodien bis in die Motette des 13. Jahrhunderts" zurückginge, „für die niederländische Kunst nichts Neues und daher auch im deutschen Lied verständlich" sei, aber der innere musikalische Zusammenhang mit der mehrtextigen französischen Motette oder Ballade, die geschichtlichen Ursachen des Eindringens von Ironie und Witz in die Verbindung und das Aufgehen in den Quodlibet-Charakter sind doch über weite Strecken noch reichlich dunkel. Brucks „Ich stund an einem morgen" mit der genialen Verbindung von „Ade mit leyd" und „Ach Gott wem sol ichs klagen" scheint mir ganz aus dem Wesen der „Tropierung" deutbar zu sein, um hier die charakteristische Bezeichnung Fr. Ludwigs anzuwenden, mit der L. die Entstehung der Motette erklärt hat. Ebenso aber auch Brucks „Ach hilf mich leid" — „Von edler art", mit einer sehr klugen Auflösung in eine Art von „Dialog" oder duettierender Ergänzung[1]. Unter den Liedern, die N. in DTÖ 37_2 veröffentlicht hat, finden sich insgesamt nur 4 mehrtextige, 3 von Bruck und 1 von Mahu, von denen keins einen irgendwie „ironisierenden" Quodlibet-Charakter zeigt[2], aber alle jene „Tropierung". Die Mehrtextigkeit wird Ursache der Weitung des Tonraums, da es den Komponisten offenbar nicht immer genügt, jeden Text nur einer Stimme zuzuweisen[3] (Bruck 2×5 st., 1×6 st.; Mahu 1×6 st.), hingegen meist darauf ankommt, mit den verschiedenen Melodien ganze Komplexe in der Komposition gegeneinander zu stellen. So beobachtet denn auch N. das bewußte Zusammenraffen in getrennte Ober- und Unterstimmengruppen.

Hinsichtlich der Satzart gibt N. der Untersuchung folgende Richtlinien: polyphone Arbeit mit Heranziehung der Imitation, polyphoner Satz ohne Imitation, der Satz mit polyphonem und akkordlichem Element[4]. An Stelle der rein homophonen Sätze die nicht vorhanden seien, würden die imitationslos polyphonen Kompositionen treten, die N. „poly-

[1] Bei diesem 5st. Lied hebt N. die besondere Behandlung der „Von edler art" Melodie in der Vox vagans hervor, die der Stollenform entzogen ist, erst im Abgesang einsetzt und einen melodischen Refrain am Schluß bildet.

[2] Übrigens nimmt N. an, daß für Brucks Verbindung „Kein Adler in der welt — Es taget vor dem walde" zwei Sätze in Wien, Nat. Bibl. Ms. 18810 (=L. Senfl) Vorbild gewesen sein „könnten".

[3] Bruck dagegen 4st. Kein Adler und nur im Sec. vagans Es taget.

[4] Die berechtigte Betonung N.s (33), daß „das akkordliche Element in den deutschen Gesellschaftsliedern immer, vielleicht ganz wenige bzw. kurze Stellen ausgenommen, von melodischer Linienführung untersetzt" wäre, glauben wir hier nicht unterdrücken zu dürfen.

phonierend" nennt. Beispiele für die polyphonierende Art in N.s Auffassung sind Fincks „Ach herzigs herz", Stoltzers „Ich klag den tag" u. A. Hofhaimer nähme nach N. eine Zwischenstellung zwischen polyphonierender Satzweise und „Polyphonie" ein. Interessant ist N.s Beobachtung, daß vor der Durchimitation oft noch eine eigene Art auftritt: „die beiden Stollen des Aufgesanges ohne, der Abgesang dagegen mit Imitation" (meist auch nur Anfangsimitation), obschon ich kaum glaube (soweit ich sehe, auch N. nicht), daß darin ein besonderes Durchgangsstadium vor der vollendeten Durchimitation zu sehen ist. Eine Reihe von Liedern (Grefinger, Hofhaimer, Finck) haben nur Anfangsimitation und dann freie Fortführung. Ein „wechselseitiges Hin und Her von Akkord und Linie" sei für 1. Drittel des 16. Jhs. charakteristisch — vor dem durchaus thematisch gebauten Lied bei Bruck, Mahu, Peschin. Isaak beanspruche eine Sonderstellung mit alten Satzweisen, durchimitiertem Stil und sogar mit dem Diskantlied (Innsbruck). Aus der „Steigerung" der Imitation zieht N. den Schluß chronologischer Reihenfolge, was m. E. vorläufig nicht ohne Gefahr ist, zumal die Zahlen N.s, die er dazu angibt, nicht ganz überzeugend sind: Lieder mit Anfangsimitation stellt N. fest bei Sies 0%, Lapicida 42,8%, Isaak 52,6% (!), Finck 59,2% (!), Hofhaimer 40%, Grefinger 62,5%, Peschin 83,3%, Stoltzer 36,3%, Mahu 40%, Bruck 83,3% (N.s Zahlen habe ich wieder in % umgerechnet.) Die Imitationstechnik bringt „paarige" sowohl wie „genaue Imitation" hervor (N. 36), „Verkleinerungstendenz" und das Prinzip der „Nachzeichnung"[1] ließen sich ebenfalls beobachten. — Die Feststellung von Dissonanzen trifft N. im allgemeinen nach den bekannten Richtlinien Jeppesens, wobei N. sogar bei Isaaks Kein frewd 29 die sogenannte „Ausdrucksdissonanz" hervorhebt.

Nach einer kurzen Besprechung der Oktav- und Quintenparallelen im Liedsatz, die natürlich N. nicht als einen „Fehlernachweis" betrachtet wissen will, kommt N. zum „Aufbau des Satzes", worunter er „Stimmlagerung und die Gruppierung von hohen und tiefen Stimmen" versteht. Über die Ergebnisse dieser Untersuchung zu berichten, muß ich mir aus Raumgründen versagen. Bei der „Wechselbeziehung zwischen den einzelnen Stimmen" stellt N. auch im Gesellschaftslied die bekannte Entwicklung vom betonten Tenor-Melodieträger zur ausgleichenden, durch die Durchimitation verursachten Gleichwertigkeit der Stimmen fest. Hervorzuheben sind N.s gute Beobachtungen am Diskant-Tenor-Prinzip, dessen Wurzel er im 15. Jh. vermutet und bei dem Lied Grefingers, Hofhaimers, Isaaks, Lapicidas, Stoltzers sieht, und an der wachsenden Tendenz zum Diskant als Melodieträger, wofür Bruck einige Beispiele geliefert hat, vor allem aber — allgemeiner gesprochen — die Gattung des Tanzliedes (Vgl. N. 42). Beachtlich ist aber auch die Funktion des Basses, die an vielen Stellen zu einem „Hören von unten nach oben" (Rietsch) hindrängt, und das häufig „hinzukomponierte" Gepräge der Altstimme. (N. 43). Nicht recht glücklich erscheinen mir N.s Fragestellungen bei Kirchentonart und „Dur- und Mollbewußtsein" (N. 45). Dorisch und Jonisch sind in den Liedern am häufigsten anzutreffen; diesen beiden Tonarten zunächst stehen das Mixolydische und Äolische; Phrygisch wird am seltensten gebraucht. Bei Bruck 92,3% in Dorisch, bei Hofhaimer, Finck, Isaak ungefähr 50% (vgl. N. 45). Dabei natürlich fortwährendes „Ineinanderfließen der Tonregionen" (46). N.s Untersuchungen über die „Terzverwandschaft" vermag ich nicht zu folgen. Allzu kurz sind die Fragen um Melodik und Rhythmik behandelt, die doch zu Hauptproblemen gehören. Allerdings stellt N. eine Sonderarbeit über dieses Thema in Aussicht. Die Studie wird beschlossen durch eine allgemeine Charakteristik, die jedem der Komponisten aus N.s. guter Liedkenntnis ein klares Kennwort über den Stil zuzuschreiben versucht.

Die Ausgabe der deutschen Lieder hat in dem Hauptteil Leopold Nowak besorgt, die durch eine große Zahl von Tabulatursätzen im Anhang von Adolf Koczirz ansehnlich bereichert ist. Für die Textrevision hat Anton Pfalz gezeichnet. Auch die Revisionsberichte haben getrennte Bearbeiter. Die Auswahl, die N. aus den Schätzen des deutschen Liedes vorlegt, ist ausgezeichnet und geeignet, einen guten Durchblick durch die „Entwicklung" des Schaffens zu gewähren. Offenbar kam es N. bei der Auswahl gerade auf diesen Durchblick an, wie mir seine Einleitung zeigt, weniger dagegen wohl auf „Berühmtheiten", wie sie in der Überlieferung zum Ausdruck kommen. Ob diese Perspektive für alle Fälle maßgebend sein kann, bleibe dahingestellt. Gerade an dieser Stelle wird, selbst wenn man nur die „Entwicklungs"-Linie gelten läßt, die Lücke der Senfl-Lieder besonders schmerzlich, deren vollständige Herausgabe nicht mehr zu entbehren ist. An der Spitze der Komponisten steht in der Ausgabe P. Hofhaimer mit insgesamt 24 Werken (davon 3 in den Hauptteil nicht aufgenommene Tabulatursätze), Hofhaimer folgt Bruck mit 19 und Stoltzer mit

[1] Vgl. dazu O. Thalberg in ZIMG XIII 1912, 121ff.

12 Kompositionen. Den größten Raum nimmt also Hofhaimer ein. Und das ist angesichts der Sachlage zu bedauern, da die Aufnahme anderer Lieder statt der Hofhaimerschen Sätze zweifellos eine größere Bereicherung bedeutet hätte. Denn ein Jahr zuvor (1929) hat H. J. Moser seine verdienstvolle Gesamtausgabe des Hofhaimer-Werkes vorgelegt. Eine doppelte Ausgabe können wir uns bei den gegebenen Verhältnissen wohl kaum leisten. Welche Gründe dafür gesprochen haben, weiß ich nicht. Vermutlich ist der DTÖ-Band bereits vollständig ausgedruckt gewesen, als Mosers Hofhaimer erschien. Womit abermals und handgreiflich die Dringlichkeit allgemeinerer Zusammenarbeit in solchen Dingen erwiesen ist. Es geht nicht länger an, daß wir auf diese Weise gezwungen sind, immerfort vielfache Sparten gleicher Werke anzulegen und aufzuhäufen. Eine Organisierung dieser Frage ist mehr als nur wünschenswert.

Die Anordnung, die N. in der Ausgabe den Liedern gibt ist unter äußerlichen Gesichtspunkten vorgenommen: nach Komponisten und alphabetisch. Die chronologische Folge ist wahrscheinlich wegen der Unsicherheit stilkritischer Datierungen außer Acht gelassen. Und doch sollte eine Chronologie in den Ausgaben einmal gewagt werden, so schwierig auch das Unternehmen wäre. Ganz ausgezeichnet ist die Hinzufügung von Tabulatursätzen zu den Vokalkompositionen, die zu mannigfaltigen Vergleichen auffordern, zumal Koczirz möglichste Vollständigkeit erstrebt hat: so z. B. mit 10 verschiedenen Bearbeitungen von Hofhaimers „Nach willen dein" oder „Tröstlicher lieb". Auch Mosers Ausgabe ist durch einige Sätze von Koczirz ergänzt worden. So scheint mir von besonderem Interesse die Umgestaltung des Tenorliedes in der Tabulatur zu sein. Und zwar läßt sich die auffällige Beobachtung machen, daß das Tenorlied im Tabulatursatz unversehens zum Diskantlied wird. Dafür einige Beispiele: W. Grefingers „Wol kumbt der May" bei H. Newsidler, Lautenbuch 1536, I fol. n iij, verlegt die Melodie in die Oberstimme (ebenso Newsidler I fol. g und Judenkönig 1523, S. 83). Allerdings setzt auch die Vokalvorlage Grefingers schon mit dem Diskant-Tenor-Paar ein. Überzeugender wirkt Newsidlers Bearbeitung 1536 (2st.) von Hofhaimers „Ach lieb mit leid", während die 3st. Bearbeitung wieder zum Tenorlied wird. Am anschaulichsten wirkt ja als „Tenorlied" Hofhaimer-Schlick's „Herzliebstes pild", wo bekanntlich nicht etwa die Gesangsstimme Melodieträgerin ist, sondern die Oberstimme des Lautenparts. Ausgesprochenes Diskantlied dagegen ist z. B. Hofhaimers „Nach willen dein" bei Judenkönig (1523, S. 17), H. Gerle (1532), H. Newsidler (1536) I. fol. e iiij geworden, was der 3st. Satz wieder zerstört. Ebenso werden auch die drei 2st. Lautensätze Newsidlers (1536) von „Tröstlicher lieb" (Hofhaimer) und „Zucht er und lob", bei Judenkönig sowohl wie bei Newsidler, als klare Diskantlieder zu bezeichnen sein. Stephan Mahus „Ich armes keutzlein kleine" begegnet uns in gleicher Weise im Lautenbuch München, Staatsbibl. Mus. ms. 1512, fol. 11, Nr. 14. Stoltzer ist mit „Entlaubt ist uns der walde" bei (Newsidler 1536 und 1544 und München Ms. 1512, fol. 9, Nr. 10) und mit „Ich klag den tag" (bei H. Gerle, 1532, Newsidler 1535 und 1544 und München Ms. 1512 fol. 3, Nr. 2) vertreten. Beachtlich ist dazu auch der 2st. Newsidler-Satz (1636 I, fol. h iiij) von Lapicidas „Tannernack" mit der Melodie in der Unterstimme, wobei sie auch die Vorlage in dem Tenor (Unterstimme) bringt. Danach wird offenbar, daß bei einem zweistimmigen Tabuatursatz der Stimmenrest der Vokalvorlage gestrichen ist und die Melodie aus satztechnischer Notwendigkeit, nicht aber aus der Bewußtheit eines eigenen und von der Vorlage abweichenden Melodieempfindens in den Diskant rückt. Dennoch bleibt die Tatsache als solche sehr zu beachten, da sie geeignet sein konnte, ein „mechanisches" Verfahren (Abstreichen der Stimmen bis zum C. f.) in eine Problemstellung zu treiben und die Diskantbetonung zu einer auch satztechnisch bewußt geformten neuen Melodieorientierung reifen zu lassen.

Bei den beiden, von N. als „Instrumentalsätze" (3- und 4st.) bezeichneten Kompositionen H. Fincks scheint mir das „Instrumentale" gar nicht so gewiß. Mindestens bei Leipzig, Univ. Bibl. Cod. 1494, fol. 71 halte ich die Cf.-Arbeit für ziemlich sicher, obschon natürlich auch die Verwendung des Cf. nicht das Instrumentale ausschließt, wie umgekehrt aber auch fehlender Text kein zwingendes Kriterium ist, was N. ebenfalls betont. Auch der „Instrumentalsatz I" aus Formschneiders Trium vocum carmina, 1538, Nr. 22 bleibt noch zu untersuchen. Übrigens glaubt N. bei dem in Wien, Nat. Bibl. Ms. 18810 als Carmen ohne Text und Titel und als Isaak-Werk überlieferten Lied „Erst weis ich"[1], daß „die Autorschaft Hofhaimers dadurch zweifelhaft und die spätere Textlegung durch einen unbekannten Herausgeber (vielleicht Rhau) sicher geworden" sei[2]. Nach Rhau, Tricinien 1542,

[1] Vgl. DTÖ XIV$_1$, 118.
[2] Vgl. Beih. Bd. 17, 24 A. 10.

II 56, veröffentlicht er es aber doch unter den Hofhaimer-Sätzen, was mir auch trotz der Berufung auf Ms. 18810 doch noch begründet erscheint.

Die Ausgabe des Notenteils, sowohl bei Nowak wie bei Koczirz, hält bei Absehung kleinerer Druckfehler kritischen Nachprüfungen stand, und auch die Bewertung der Quellenvorlage ist fast durchgehends zutreffend. Hinsichtlich der Textunterlage wäre an manchen Stellen, besonders bei Versschlüssen, Binnenkadenzen oder „Blumen" eine andere Auffassung wohl denkbar. Hervorheben möchte ich die kritische, aber nicht unproblematische Behandlung von Brucks mehrtextigem „Ich stund an einem morgen", das in Ott I (1534, Nr. 3) völlig textlos vorliegt. Bei Hofhaimers „Fro bin ich" hätte der Text versuchsweise unterlegt werden können (vgl. Mosers Ausgabe), zumal Basel, Univ. Bibl. Ms. F. X. 10, fol. 4 eine Textstrophe aufweist, die Problematik der Textunterlage aber kein ausreichender Grund ist, von ihr abzusehen. Ebenso hätte bei Fincks „Greiner zanner" an die Problematik herangegangen werden können. Eines der interessantesten Fincklieder ist das 4st. „Wer ich ayn falck", das N. textlos läßt, das aber uns in Basel Univ. Bibl. Ms. F. IX. 32—35, fol. 182'/183 als „Parodie" (Invicto regi inbilo — in allen Stimmen) überliefert wird, so daß hier die Mitunterlegung des lateinischen Textes wohl wünschenswert gewesen wäre. Und noch eins sei erwähnt: bei „Es lebt mein hertz" Lapicidas könnte der Alt im Kleindruck gegeben werden, da Forster I (Aufl. 1560) ihn Sebastian Virdung zuschreibt, wie es entsprechend auch bei Hofhaimer geschehen ist[1]. — Die Ausgabe ist durch Bildbeigaben geschmückt: Dürer-Hofhaimer, Gedenkmünze 1536 — Arnold von Bruck (Wien) und Gedenkmünze — Heinrich Finck (London).

Ich möchte diese Besprechung der so dankenswerten Liedausgabe mit den Instrumentalsätzen und ihrer eingehenden Durchforschung durch Leopold Nowak nicht ohne den Wunsch beschließen, den großen Verdiensten der Herausgeber voll gerecht geworden zu sein[2].

Leo Schrade.

Fischer, Johann (1646—1721). Vier Suiten für Blockflöte (Violine, Flöte, Oboe, Viola) mit Baß (Cembalo mit Gambe, Cello, Laute, auch Cembalo bzw. Klavier allein oder Gambe, Cello, Laute allein). Hrsg. von Waldemar Woehl. 2°, 19 S. Kassel 1932, Bärenreiter-Verlag. 1.90 RM

Gastoldi, Giovanni Giacomo. Spielstücke für zwei Melodieinstrumente. Heft I: sechs Stücke für gleiche Stimmen. Heft II: sechs Stücke für ungleiche Stimmen. Hrsg. von Edith Kiwi. Kassel 1933, Bärenreiter-Verlag. Je 1.40 RM

Gesualdo di Venosa. 8 Madrigale für fünfstimmigen Chor. Bearbeitung für den Vortrag u. deutsche Übersetzung von Wilhelm Weismann. 2. Aufl. 33 S. Leipzig [1932], C. F. Peters. 2.50 RM

Es spricht für die Gewissenhaftigkeit des Herausgebers wie des Verlages, daß sie so rasch eine zweite Auflage dieser Auswahl aus Gesualdos Madrigalen veranstaltet haben. Notentext, Wiedergabe des italienischen Textes, Übersetzung sind jetzt von größter Korrektheit; man kann den Neudruck mit Freude begrüßen und nur wünschen, daß ihm weitere folgen möchten. A. E.

Händel, G. F. Salve regina. Kantate für Sopransolo, Streicher und Orgel. Bearbeitet von Max Seiffert. Veröffentlichungen der Händel-Gesellschaft Nr. 7. 4°, 17 S. Leipzig [1932], Breitkopf & Härtel. 2.50 RM

Haendel (sic), G. F. *Tacete, ohimè, tacete.* Duetto per camera per Soprano e Basso (Baritono). Kammerduett für Sopran und Baß (Bariton). Italienisch u. Deutsch. Bearbeitet von Herman Roth. Stuttgart-Zürich (1932), Edition Euterpe (Leipzig, Friedrich Hofmeister).

Herman Roth legt hier eins der 13 Duette Händels wieder vor, deren Texte von Abate Ortensio Mauro stammen und die um 1710 in Hannover entstanden sein sollen. Er hat das Stück mit einer vortrefflichen, untergelegten deutschen Übersetzung versehen und den Continuo neu ausgearbeitet — womit er in Konkurrenz tritt mit Johannes Brahms, der ja für Chrysanders Ausgabe (Bd. 32) die Mehrzahl der Stücke mit — wie Chrysander sich ausdrückt — „Begleitungen" versehen hat. In der Tat ist der Unterschied von 1880 und 1930 in der Auffassung von der Ausführung eines Basso Continuo mit „Begleitung" und „Ausarbeitung", „realizzazione" gut bezeichnet. Was Chrysander für ein gescheiter

[1] Vgl. H. J. Moser, Hofhaimer 116 und 123.

[2] Das Referat über die Neidhart-Ausgabe (DTÖ 37 1) erfolgt in dem nächsten Heft.

Kerl war, zeigt seine Bemerkung im Vorwort: „Wenn ein Saitenbaß hinzutritt, was damals bei allen solchen dreistimmig gesetzten Compositionen der Fall sein konnte, so kann man mit einer verhältnismäßig sehr einfachen Clavierbegleitung auskommen". Roth verlangt — mit Recht — das obligatorische Violoncell, und so ist er viel weniger bewegt, vollstimmig, reich als Brahms; er verzichtet etwa im zweiten Absatz („Entro fiorita cuna") vollständig auf die Sechzehntelbewegung, die denn auch, im Sinne des Zeitstils, nur den drei Concertat-Stimmen zukommt. Wie zwangsläufig dieser Stil dennoch auf bestimmte Lösungen hinführt, beweisen die fast gleichlautenden Imitationen im dritten Satz: „Non sia voce importuna". A. E.

Locke, Matthew. Sechs Streichquartette [nach den Concerts für 4 Violen] bearbeitet von Peter Warlock. Hrsg. von André Mangeot. Stimmen. London 1932, J. & W. Chester. 12 RM

Morley, Thomas. First Book of Airs (1600). Edited by E. H. Fellowes. (The English School of Lutenist Song-Writers. Vol. XVI). London 1932, Stainer & Bell. 6 sh.

des Prés, Josquin. Missa da pacem zu 4 Stimmen. Hrsg. von Friedrich Blume. Das Chorwerk. Heft 20. 4°, 33 S. Wolfenbüttel 1932, Gg. Kallmeyer.

Mitteilungen

– Die Musikwissenschaft hat einen neuen, unerwarteten Verlust erlitten. Prof. Dr. Moritz Bauer in Frankfurt a. M. ist am 31. Dezember einem Herzschlag erlegen. Seine Schüler haben den Wunsch geäußert, ihrem verehrten Lehrer einen gemeinsamen Nachruf zu widmen; er wird im Februarheft der Zeitschrift erscheinen.

– Prof. Dr. Wilibald Gurlitt ist für das Studienjahr 1933/34 zum Dekan der Philosophischen Fakultät der Universität Freiburg i. Br. gewählt worden.

– Dr. Hans Engel, Privatdozent für Musikwissenschaft an der Universität Greifswald, ist zum a.o. Professor ernannt worden.

– Privatdozent Dr. Rudolf Gerber ist zum a.o. Professor an der Universität Gießen ernannt worden.

– Privatdozent Dr. Hermann Zenck (Leipzig) hat sich nach Göttingen umhabilitiert, um den ihm vom Preußischen Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung erteilten Lehrauftrag für Musikwissenschaft an der Universität zu übernehmen.

– Der Provinzialverband des Reichsverbands Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer richtete in Erweiterung seines Arbeitsgebiets eine „Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte" ein, deren Vorsitz Prof. Dr. Ludwig Schiedermair, Bonn, übernommen hat. Zum ständigen Sekretär wurde Dr. Hans Albrecht, Essen, Keplerstr. 109, ernannt, an den auch alle Anfragen zu richten sind. Aufgabe der Arbeitsgemeinschaft ist die Erforschung der rheinischen Musikgeschichte, über die noch viel unbearbeitetes Material vorhanden ist, ferner die Aufstellung eines Zentralkatalogs der im Rheinland vorhandenen Musikhandschriften und Drucke. Der Katalog soll dem Beethoven-Archiv in Bonn angegliedert werden.

– In Erfurt ist auf Anregung von Dr. Erdmann Werner Böhme-Eisenberg (Thüringen) und unter Mitwirkung von Dr. W. Danckert (Musikw. Seminar der Universität Jena und Musikhochschule Weimar), Mauersperger (Musikwart der ev. Landeskirche), Pf. Michaelis (Ev. Kirchengesangverein), dem Eisenacher Musikforscher Rollberg, Kantor Schäfer (Lauschaer Erwerbslosenchor) und Günther Kraft (Thüringer Singkreis) eine „Arbeitsgemeinschaft zur Pflege und Forschung thüringischer Musik" gegründet worden. Ihr Zweck soll sein, die Eigenart und den Wert der einheimischen Musik aller Zeiten innerhalb der allgemeindeutschen Musikgeschichte zur Geltung zu bringen, die Musikforschung auf landschaftlich-bodenständiger Art zu organisieren und die einzelnen Forscher zur produktiven Zusammenarbeit anzuregen, vergessene und wenig bekannte Meister einheimischer Musik in ihren Werken neu zu beleben und sie vor allem moderner Schul- und Jugend-, aber auch der allgemeinen Musikpflege als wertvollen Faktor zu vermitteln.

— Für Ostern 1933 wurde für Weimar eine „Arbeitstagung zur Pflege und Forschung thüringischer Musik" beschlossen. Bis dahin wird eine Denkschrift über das Wollen dieser rein kulturellen Bewegung vorliegen, die ausdrücklich betont haben möchte, daß bestehenden Vereinigungen keine Konkurrenz erwachsen soll, sondern in Art einer Spitzenorganisation Anregungen für die musikalischen Faktoren Thüringens geben wird. Gesamtleitung: Der Arbeitsausschuß unter Dr. E. W. Böhme-Eisenberg (Thüringen), an den Anfragen von Interessenten zu richten sind.

– Der Vorstand der „Gesellschaft zur Erforschung der Musik des Orients" gibt mit dem 1. Jan. 1933 unter dem Titel „Zeitschrift für vergleichende Musikwissenschaft" eine Vierteljahrsschrift heraus, die den Mitgliedern gegen Erstattung der Portogebühren unentgeltlich geliefert wird. Als Herausgeber wird, in Verbindung mit dem jeweiligen Vorsitzenden der Gesellschaft und Prof. Dr. E. v. Hornbostel Dr. Rob. Lachmann fungieren (Berlin NW 7, Unter den Linden 38), an den alle Beiträge zu richten sind. Für die Beiträge zugelassen sind die Sprachen: Deutsch, Englisch, Französisch und Italienisch. Die Zeitschrift wird in Max Hesses Verlag im jährlichen Umfang von etwa 100 S. Text erscheinen. Der Inhalt wird sich auf das Spezialgebiet der vergleichenden Musikwissenschaft beschränken und Aufsätze, Nachrichten, Besprechungen wertvoller Musikerscheinungen und Schallplattenaufnahmen sowie eine Bibliographie und Notenbeilagen umfassen.

– Zur Geschichte der Musik am Hofe Kaiser Maximilians I. — Der Vollständigkeit halber sei im Anschluß an H. J. Mosers „Hofhaimeriana" in Heft 3 d. Jhgs. und an meinen Literatur- und Quellenbericht in Heft 1 ds. Zeitschr. noch auf eine kürzlich erschienene Abhandlung von Dr. Leopold Nowak unter dem obigen Titel in den „Mitteilungen des Vereins zur Geschichte der Stadt Wien, Bd. XII, 1932" verwiesen. Die Arbeit bietet eine willkommene, umfassende Zusammenstellung und Besprechung aller Quellen, die sich auf die Feierlichkeiten bei der Doppelhochzeit zwischen den Enkeln Kaiser Maximilians I. und den Kindern des Königs Ladislaus von Ungarn im Juli 1515 in Wien beziehen, soweit es sich dabei um „Feldmusik, Tanzmusik und Musik im kunstmäßigen Sinne der kaiserlichen Hofkapelle" handelte. O. zur Nedden.

Kataloge

Victor Degrange, Paris - VI. Autographes Anciens et Modernes, Documents et Manuscrits. Nrn. 6129—6574, darunter auch einige Briefe von musikalischem Interesse.

Karl W. Hiersemann, Leipzig. Katalog 623. Kostüme, . . ., Musik, Theater, Spiel, Sport. [Nrn. 593—912: Musik und Theater.]

Leo Liepmannssohn, Antiquariat, Berlin. Katalog 229. Vokalmusik mit Klavier- oder Orgelbegleitung. 1. Teil: A—K. 1576 Nrn. Gesamtausgaben von Werken musikalischer Klassiker, Serienwerke, Neuausgaben und Faksimilewiedergaben. Nrn. 1577—1614.

Januar	Inhalt	1933

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, Berlin-Schöneberg, Nymphenburgerstr. 10
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Fünftes Heft | 15. Jahrgang | Februar 1933

Erscheint monatlich

Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos

Telemanns Magdeburger Zeit

Ein Beitrag zur Telemann-Biographie

Von

Erich Valentin, Magdeburg

Das nach dem Stand der bisherigen Forschung geformte Lebensbild Georg Philipp Telemanns ist annähernd soweit vervollständigt, daß eine Anordnung, Katalogisierung und kritische Durchsicht der echten und unechten Werke Telemanns jetzt durchaus berechtigt und allgemach notwendig wären. Denn das Interesse, das nicht nur von seiten der Musikwissenschaft, sondern auch und vor allem von weitesten Kreisen der Musiker und Musikliebhaber dieser zweifellos interessantesten Persönlichkeit des Bach-Händel-Zeitalters entgegengebracht wird, beweist, daß die Bemühungen, diese zu Unrecht in den Hintergrund gedrängte Gestalt wieder einer Renaissance zuzuführen, nicht vergeblich gewesen waren und sind. Allerdings bedarf es in verschiedenen Punkten einer restlosen Klärung, welche äußeren Umstände und inneren, zwangsläufig sich daraus ergebenden Ursachen, mit ihnen zugleich die stilistischen Kriterien, die ja bei dem vielseitig orientierten Telemann so überaus wichtig sind, eingewirkt haben. Hier muß vor allen Dingen natürlich die biographische Tatsachenforschung zunächst einmal alles zu sichten suchen, was irgendwie das Charakterbild, den schöpferischen Gang und die stilistische Eigenart Telemanns erklärt.

Der erste biographische Versuch war die mit einem Schlage allseitig beleuchtende Darstellung Max Schneiders (1906/07)[1], die grundlegend und in allen Details wegweisend ist. Die romanhafte, lesenswerte Schilderung Romain Rollands (1922)[2] bringt nichts Neues. Der Verfasser des vorliegenden Aufsatzes unternahm den erstmaligen Versuch (1931)[3], alle bisherigen Resultate der biographischen Tele-

[1] Max Schneider, „Zur Biographie G. Ph. Telemanns" (SIMG VII, Heft 3, S. 414ff.), vor allem aber: DdT Bd. XXVIII (Neudruck von Telemanns „Ino" und „Der Tag des Gerichts"), Leipzig 1907.

[2] Romain Rolland, Musikalische Reise ins Land der Vergangenheit (Kapitel: „Memoiren eines vergessenen Meisters") 1922.

[3] Erich Valentin, Georg Philipp Telemann. Eine Biographie (Hopfer, Burg b. M. 1931).

mannforschung, die z. T. auf eigenen Arbeiten und Ergebnissen beruhen, zusammenfassend in einer kleinen biographischen Darstellung zu publizieren, um damit festzulegen, bis zu welchem Stand und Maß die Telemannbiographie überhaupt gediehen ist. Alle drei Arbeiten berufen sich natürlich in erster Linie auf die drei Autobiographien Telemanns[1] und das dazugehörende archivalische und zeitgenössische Berichtmaterial. Dabei ergaben sich, bei Betrachtung der frühesten Jugendzeit Telemanns, für den Verfasser Unstimmigkeiten zwischen Telemanns Selbstdarstellung und dem aktenmäßig belegbaren Tatsachenmaterial. Sowohl Schneider wie Rolland, sowie alle Sammeldarstellungen in Lexika und musikgeschichtlichen Handbüchern usw., lassen Telemanns Angaben in dieser Hinsicht gelten, wobei Schneider, der sein besonderes Augenmerk auf die von ihm eingehend besprochene Hamburger Zeit richtet, bemerkt: „Über die Kindheit und die Schülerzeit Telemanns konnte leider nichts Neues ermittelt werden". Der von Curt Ottzenn (1902)[2] vertretene Standpunkt, eine Biographie Telemanns sei an sich überflüssig, weil sie sich aus seinen Selbstbiographien ergäbe, muß auch von dieser Seite aus und gerade der sich ergebenden Unstimmigkeiten wegen nochmals nachdrücklichst widerlegt werden. Die Einzelheiten des Lebensbildes sind bis zu einem gewissen Grad festgelegt, so daß es bereits möglich erscheint, Rückschlüsse und Folgerungen für das Schaffen und das Werk Telemanns daraus zu ziehen. Das wichtigste Kapitel, die Jugendzeit, ist nunmehr auch annähernd erforscht, so daß diese wichtige Ergänzung des Telemannbildes angebracht erscheint. Soweit nicht das Telemann und seine Familie selbst betreffende Archivmaterial ausreicht, sind die aus den zeitlichen und örtlichen Verhältnissen allgemein gültigen Belege hinzugezogen worden. Ein Hinweis auf seine Vorfahren, die engeren Familienverhältnisse, Kindheit, Schul- und Lehrjahre bis zum Antritt seines Universitätsstudiums in Leipzig ist zur Beurteilung von Charakter und Persönlichkeit nicht unwesentlich, weil sich aus Herkunft und Entwicklung das Gesamtbild ergibt.

* * *

Über seine Familie und seine Vorfahren läßt Telemann weder in den bisher zugänglichen Briefen noch in den drei verschiedenen Formulierungen seines Lebenslaufs etwas verlauten[3]. Friedrich Gottlieb Kettner, Geistlicher an St. Johannis in Magdeburg, entwirft 1729 in Zusammenhang mit einem Nekrolog für Telemanns

---

[1] Autobiographie vom 14. September 1718, verfaßt in Frankfurt am Main, publiziert 1731 von Mattheson in der „Großen General-Baß-Schule", ferner Brief an Johann Gottfried Walther vom 20. Dezember 1729 und Selbstbiographie für Matthesons „Ehrenpforte" (1740). Der Brief an Walther ist von La Mara in „Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten" (Leipzig 1886, Bd. I, S. 148f.) veröffentlicht, die beiden Autobiographien für Mattheson von Schneider a. a. O. S. VIff. Die Biographie der „Ehrenpforte" enthält auch Friedrich Chrysanders „G. F. Händel" (Leipzig 1919) Bd. I, S. 44ff.

[2] Curt Ottzenn: „Telemann als Opernkomponist" (Berlin 1902), eine durchaus unzulängliche Arbeit, die in keiner Weise dem Thema gerecht wird und sonst noch Fehler und Mängel enthält.

[3] Vgl. dazu und zum folgenden meine Telemannbiographie S. 7ff. und S. 51ff., sowie meinen Aufsatz „Familiengeschichtliches über Georg Philipp Telemann" („Montagsblatt", wissenschaftliche Beilage der „Magdeburgischen Zeitung", 73. Jahrg. Nr. 16, S. 73ff.). Seit Veröffentlichung dieser Arbeiten konnte ich meine Forschungen weiterhin ergänzen und hoffe auch, das, was mir noch nicht erschlossen ist, in Bälde klären zu können.

Vater einen genealogischen Überblick über die Familie [1], dessen Richtigkeit aus den Kirchenbüchern größtenteils nachgewiesen werden konnte. Wie festzustellen war,

---

[1] Friedrich Gottlieb Kettner „Clerus ad Spiritum Sanctum Oder die Geistlichkeit bey der Kirche zum H. Geist in Magdeburg“ (Magdeburg 1729) S. 314ff. Kettner teilt eine genealogische Tafel mit (S. 317):

„Die Geschlechts-Tabell kan diese seyn:

Joh. Telemann, civis Northus

|

Georg Telemann, P. Cochstedt

|

Henricus Telemann Ux. Mar. Haltmeierin

|

Anna Dora	Joh. Georg.	Henr. Matth.	Anna Marg.	Soph. Elis.	Georg. Phil.	Joh. Gerh.
1670 7. Jun	1671	1672 P	1675 † 1699	1678	1681 14 Mart.	1682
† e. a.	† 1672	Wormstedt	7. Jan.	† 1679	Direct. Hamb. Musices	† 1685

Diese Tabelle, wie auch die übrigen Mitteilungen Kettners konnten annähernd nach dem vorhandenen Archivmaterial nachgewiesen werden; nur die Nachrichten über die Hakeborner Zeit der Familie mußten übergangen werden, da die Kirche zu Hakeborn 1699 abgebrannt ist und erst 1721 neu errichtet wurde. Das Archiv beginnt mit dem Jahre 1732. — Daß die Familie Telemann im Gebiete der Stadt Nordhausen beheimatet war, geht daraus hervor, daß der vielfach veränderte Name (als Thelemann, Thelmann, Thelamon, Telamon) in den Kirchenbüchern und Ratsakten häufig auftritt. Es läßt sich daraus schließen, daß diese Familie in zahlreichen Persönlichkeiten, die zumeist dem geistlichen Stande angehörten, blühte; da aber die Kirchenbücher erst nach dem dreißigjährigen Krieg beginnen, die Zusammenhänge somit zerstört sind, müssen wir uns lediglich mit Vermutungen hinsichtlich der verwandtschaftlichen Zugehörigkeit der einzelnen Namensvertreter begnügen. Ohne Zweifel ist Valentinus Thelamon, auch als Thelemann und Tilemann bezeichnet, als Mitglied der Familie, vielleicht sogar als Vater des Johannes Telemann, anzusprechen. Johann Christoph Ludwig schreibt in seinen „Historischen Nachrichten von der evangelischen Kirche im Altendorfe zu Nordhausen . . .“ (Nordhausen 1759): „Valentinus Thelamon, von andern Thelemann, auch Tilemann genannt. Er war aus Steinbrücken gebürtig, einem Dorfe im Hochfürstl. Schwarzburgl. Rudelstädtischen, eine Stunde von Nordhausen. Nach vollendeten studiis Academicis kam er an die Schule zu Franckenhausen als Collega IV., wo er 1568 gestanden. Von hier wurde er nach dem Dorfe Ichstedt, so eine Meile von Franckenhausen lieget, als Pastor berufen, wo er viel Verdrießlichkeit gehabt, die ihn auch nötigten, den Ruf nach Immenrode und Straußberg anzunehmen. Von da kam er ao. 1583 zum Diaconat an die St. Blasiuskirche alhier, und im Jahre darauf wurde er als Pastor im Altendorffe am Johannistage eingeführet. Er starb den 27. Novb. 1598“. (Den Hinweis auf diese Quelle verdanke ich Herrn Pfarrer Rudloff-Nordhausen.) Aktenmäßige Belege sind weder an der Altendorffer noch an der St. Blasius-Kirche nachweisbar. Dagegen konnte ich — durch dankenswerte Vermittlung von Herrn R. H. Walther Müller, Vorsitzenden des Genealogischen Vereins Nordhausen — aus der „Presbyteriologia Northusana“ (Ms. ca 1740), dem Grundbuch aus dem 16. Jahrhundert und Leopolds „Kirchen-Pfarr- und Schulchronik“ (1817) ergänzend feststellen, daß dieser Valentinus Telamon 1567 nach Franckenhausen kam, 1568 bereits in Ichstedt wirkte, 1584 Pastor an der Altendorffer Kirche wurde; 1571 erwarb er Welckers Haus für 643 fl., das er bis 1576 besaß. Am 7. 12. 1586 kaufte er für 59 fl. vier Äcker am Hasselberge von Caspar Telemann und endlich am 25. 5. 1593 ein Haus „Vor dem Hayne“ für 560 fl., das seine Frau am 15. 1. 1602 für $687^1/_2$ fl. wieder verkaufte. Aus seinen Bemühungen während seines Pastorats in Nordhausen eine Orgelerneuerung durchzusetzen, was ihm auch gelang, ist zu folgern, daß er musikalisches Interesse besessen haben muß. Auch der erwähnte Magister Caspar Thelamon ist hier zu berücksichtigen. Ursprünglich Pastor in Bielen kam er 1565 als Diaconus an St. Petri in Nordhausen, wurde 1569 Pastor und starb am 5. Oktober 1582 an der Pest (vgl. außer den zitierten Quellen noch F. C. Lessers Chronik, ed. Ed. G. Förstmann 1860). Schon Joh. Balthasar Reinhardt, Verfasser der „Presbyteriologia“ bemerkt: „Ob Valentinus Thelamon des M. Caspar Thelamonii Sohn oder Bruder gewesen ist, ist nicht gewiss zu melden.“ Weitere Träger des Familiennamens, deren Verwandtschaftsverhältnis

ist mit unbedingter Bestimmtheit die Familie vorerst bis auf den Urgroßvater Telemanns zurückzuführen, auf einen Johannes Telemann, „löbl. Bürger in Nordhausen". Dessen Sohn Georg Telemann war zunächst Pfarrer in Kochstedt und hinterließ bei seinem Tode am 30. Dezember 1663 aus seiner Ehe mit Margarethe Therings, der Enkelin des ebenfalls in Kochstedt amtierenden Pfarrers Heinrich Therings, einen Sohn Heinrich. Dieser Heinrich oder Heinricius Telemann, der Vater des Georg Philipp, wurde am 22. März 1646 in Kochstedt geboren. Seine Eltern „sandten ihren Sohn im dritten [sic!] Jahr des Orts in die Schule, daß er durch Caspar Glasern, dasigen Cantorem informiret wurde". Darauf erhielt er zwei Jahre hindurch Privatunterricht durch den späteren Rektor von Schwanebeck, Andreas Fieseler, bis er wieder die öffentliche Schule besuchte und unter Anleitung von Rektor Johann Ernst Altenburg erzogen wurde. 1658 übernahmen ihn Rektor Martin Tesselius und besonders der auf seinen ganzen Entwicklungsweg einprägsam wirkende Konrektor Melchior Friccius in Aschersleben. „Konte daher seiner Treue und Liebe niemahls ohne innigste Bewegung, und hertzl. Wunsch der reichen Göttl. Vergeltung vor seine Meriten gedencken." Zwei Jahre darauf besuchte er die Martinsschule in Halberstadt, wo er als Schüler des Konrektors Friedrich Hartgen und des Rektors Melchior Wurzler seine Primareife erwarb. Allerdings verließ er bereits im folgenden Jahre Halberstadt und siedelte zunächst nach Egeln, dann nach Quedlinburg über, wo er ein hospitium bei dem Bürgermeister Riemenschneider erhielt. Dieser, sein Gönner, starb aber, so daß er der Vergünstigung verlustig ging. 1663 erhielt er allerdings „aus Munificenz" von der Fürstin Anna Sophie von Braunschweig-Lüneburg einen Freitisch in Schöningen. In dem gleichen Jahre starb jedoch sein Vater, so daß er seine Schulstudien aufgeben mußte, „dieweil rathsamer gehalten wurde, nach so vieler Schulen Besuchungen nun einmahl die Universität zu erwehlen" [1]. Nach kurzem Sommeraufenthalt bei Superintendent D. Stein in Halberstadt, den er dazu benutzte, seine Schulbildung kurzerhand zu Ende zu führen, bezog er Oktober 1664 als „Werntrubischer" Stipendiat [2] die Universität Helmstedt, um das Studium seines Vaters und seines Großvaters zu ergreifen. Nähere Einzelheiten dieser vierjährigen Studienzeit in Helmstedt sind nicht bekannt; es ist auch ungewiß, ob er nur dort studiert hat, aber wohl anzunehmen, da er die Vergünstigung

nicht zu ermitteln ist, sind Hans Thelemann, der im Grundbuch und im Acker-Zinsregister von 1570/81 Erwähnung findet; vermutlich sein Sohn, bestimmt aber sein Erbe war der Kürschner Asmus Thelemann, der in den Jahren 1593/99 und 1602/04 Ratsherr für die Kürschner war (vgl. Ratsregister von Nordhausen). 1577 war ein Hildebrand Thelemann Bürgermeister von Nordhausen; er starb 1588 (vgl. J. C. Ludwig, Bürgermeister in Nordhausen, 1729). Sein Sohn war Magister Erasmus Thelemann, der das Haus seines Vaters übernahm und noch vor 1602 verschied. Alle übrigen Mitglieder der Familie sind nur gelegentlich aufgeführt: Rupertus Telemann, ungefähr 1570 gestorben, Magister Heinrich Telemann; im 17. Jahrhundert: Christoff Telemann als Hausbesitzer; im 18. Jahrhundert: Johann Valentin Thelemann 1705 als Cantor in Breitenbach, ferner ein Anthon Günther Thelemann in Nordhausen, der sich am 18. Januar 1729 mit Jgfr. Maria Elisabeth Thiele vermählte. — Weitere Nachrichten fehlen. Es bleibt die Mutmaßung, daß Caspar Thelamon und Valentin Thelamon am unmittelbarsten in die Ahnenreihe der Telemanns gehören. Übrigens tritt die namentliche Veränderung auch in Magdeburg auf, wo in den Dekreten des Domkapitels (vom 29. Mai 1619) der Organist und Vikar am Dom Heinricus Telemonius, dessen Beziehungen zur Familie Telemann nicht nachzuweisen sind, genannt ist. Vgl. dazu Bernhard Engelke „Geschichte der Musik im Dom ... bis 1631" (Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg 1013), S. 283ff.

[1] Kettner, a. a. O., S. 315.

[2] Das „Werntrubische Stipendium" war eine weit zurückgehende Stiftung des Abts zu Riddagshausen; das Kapital lag in der Obhut der jeweiligen Herren von Asseburg auf Schloß Schirmecke. Die Befürworter und Verleiher oder „Promotores" waren zur Zeit des alten Telemann die Pastoren Johannes Stroher aus Wolmirstedt und Stephan Schirmer aus Unseburg.

des Stipendiums genoß. Überliefert ist nur, daß er in Helmstedt zwei Disputationen abhielt. Auf Empfehlung des Magisters Heinrich Matthias von Brook aus Jena an den Oberamtmann Joachim Hauses und den Pastor Johannes Dörring wurde er in das Rektorat nach Hadmersleben[1] berufen und am Montag nach Quasimodogeniti, d. h. also unmittelbar in der Woche nach Ostern 1668 in sein Amt eingeführt. Bereits am 15. Dezember erhielt er seine Vokation in die Nachfolge des im Oktober verstorbenen Pastors Johann Hallenschleben nach Hakeborn, wurde nach bestandenem Examen am 17. Januar 1669 ordiniert und am 1. Mai 1670 offiziell eingeführt. Da er hielt „rathsamer zu seyn, sich eine Ehegattin zuzulegen", heiratete er — vermutlich 1669 — die am 14. März 1642 getaufte Johanna Maria Haltmeier, die Tochter des in Alvensleben (jetzt zum Kreise Neuhaldensleben gehörend) wirkenden Pastors Johann Haltmeier und der Sophie Himselin, der Enkelin des Syndicus im Herzogtum Magdeburg Johann Himsel und der Elisabeth Hauses[2]. Es ist nicht unwichtig, zu bemerken, daß mit dieser Heirat das schwerblütige mitteldeutsche Temperament der Familie Telemann einen Schuß lebhafter, süddeutsch-österreichischer Vehemenz erhielt; denn Johann Haltmeier, also der Großvater Georg Philipp Telemanns mütterlicherseits, war Österreicher und stammte aus Freystadt in Oberösterreich, von wo er, seit 1618 als Geistlicher tätig, seines Glaubens wegen 1626 vertrieben wurde und sich nach Mitteldeutschland, nach Alvensleben, wandte, wo er nach 38jährigem Wirken am 29. August 1664 starb[3].

---

[1] Kettner schreibt „Hoimersleben"; es ist das heutige Hadmersleben unweit von Magdeburg.

[2] Die Kirchenbücher der Gemeinde Markt Alvensleben, die mit dem Jahre 1641 beginnen, verzeichnen den Namen Haltmeier zum ersten Male in dem gleichen Jahre. Unter den Paten des am 21. Februar 1641 getauften Sohnes von Schuhmachermeister Niclaß Seger wird eine Regina Haltmeier genannt. Am 14. März 1642 wird Maria Haltmeier, die Mutter G. Ph. Telemanns, getauft. Die Eintragung lautet: 1642 „den 14. Martii Herrn Johann Haltmeier Pastoris allhier ein Töchterlein getaufet, ist Maria genennet worden. Comp. Junker Friedrich von Arnstedt Jungfrau Barbara von Wulfen Herr Johann Bolle [?] Veltheimscher Verwalter und Frau Agnes Herrn Christophori Strubens Pfarrherrns im Alten Dorf Haußfrau."

Die Sterbeeintragung für den Pastor Johann Haltmeier, den Großvater G. Ph. Telemanns mütterlicherseits, lautet: 1664. „Ist den 29. August Herr Joh. Haltmeier, Pfarrer in Mark Alvensleben, nachdem er 46 Jahre nemblich zu Freistadt in Österreich, allwo er wegen d. religion verfolget, acht Jahr, und allhie zu Allvensleben 38 Jahr Prediger gewesen, seelig im Herrn entschlafen, seines alters im 74. Jahre. Er ruhet nun von aller seiner Vielfältigen arbeidt u. manchem harten Creuz, so er Ausgestanden u. erfahren, und seine Werke folgen ihm nach. Es ist Ihm im predig Amt succediret sein Sohn Johannes Haltmeier, denn alls derselbe nach Halle gereißt zum examine Stipendiat . . . und unterdeß sein seel. Vater Verstorben, hatt der Hl. Land-Rath seel. von Veltheim vor den Sohn unterthänigst nach Halle suppliciret umb die Succession, so auch allsbald erfolget, und ist derselbe angetreten Dom. Septuagesimae 1665." Der Sohn des alten Haltmeier, der also der Bruder der Mutter Telemanns und somit dessen Oheim ist, vermählte sich 20. Juni 1667 mit Margarethe Barths, der Tochter des verstorbenen „Priesters" Mag. Joachim Barths in Gardelegen.

[3] Nach Kettner (a. a. O., S. 316) war Haltmeier, den Telemann mit „y" schreibt, zuerst in Alvensleben, dann in Westeregeln (bei Magdeburg), wieder in Alvensleben und endlich in Marck. Um welchen Ort namens Marck es sich handeln könnte, ist nicht zu ergründen. Da ein solcher in dieser Schreibweise nicht existiert, kann es nur ein Mark (Kreis Neuhaus) in Thüringen, in dem aber der Name Haltmeier nicht nachweisbar ist, oder ein Marke (bei Raguhn im Anhaltischen) sein. Aber auch hier ist Haltmeier unauffindbar, da er nicht in den Kirchenbüchern von Kapelle (Dessau-Land), das das Kirchspiel Marke von dort aus versorgte, enthalten ist und die Thurländer Kirchenbücher (für Marke und Klein-Leipzig) erst 1741 beginnen. Mark (Kreis Hamm in Westfalen) kommt nicht in Frage. Das Alvenslebener Kirchenbuch bekundet dagegen richtig, daß Haltmeier Alvensleben nicht verlassen hat und bis zu seinem Tod ununterbrochen in diesem Ort wirkte, der Mark (oder auch Markt) Alvensleben genannt wird. Kettner irrt also.

Am 20. November 1675 starb nun der Diakonus der Heiligen Geistkirche in Magdeburg, Johann Heinrich Turban, dessen Nachfolge Heinrich Telemann am 6. Juli 1676 übernahm[1]. Bereits in Hakeborn waren dem jungen Ehepaar Telemann vier Kinder geboren: am 7. Juni 1670 Anna Dora (starb im gleichen Jahr), 1671 Johann Georg, der schon 1672 verschied, 25. November 1672 Heinrich Matthias und 1675 die angeblich am 7. Januar 1699 verstorbene Anna Margarethe. Diese beiden Letztgenannten sind die einzigen der älteren Geschwister, die den zweitjüngsten Sohn der Familie, Georg Philipp, noch kannten. Anna Margarethe starb, nach Kettner, im Alter von 24 Jahren; irgendwelche Beweise sind nicht vorhanden, es sei denn, daß sie außerhalb Magdeburgs begraben wurde, oder was anzunehmen ist, verheiratet war und fortzog. Wie es sogar scheint, war sie mit einem gewissen Martinus Voigt, der Taufpate des jüngsten Bruders Georg Philipps, des Johann Gerhard war, vermählt.

Der Lebenslauf des älteren Bruders G. Ph. Telemanns, des Heinrich Matthias Telemann, dagegen ist vollständiger nachweisbar[2]. Er setzte die Tradition seiner Familie fort und wurde Theologe, nachdem er die Domschule zu Magdeburg absolviert hatte; 1704 berief ihn Melchior Friedrich von Möldau als Pastor substitutus nach Wormstedt bei Apolda, bis er 1716 „als wirklicher Pastor vom F. S. Obercons. zu Weimar bestätigt wurde“. Am 27. November 1704, unmittelbar nach seiner Berufung, vermählte er sich mit der Tochter seines Amtsvorgängers, Dorothea Maria Petrin, die ihm fünf Kinder schenkte: Friedrich Christophorus (geb. 1705), Sophie Magdalene (geb. 1706), Johanna Maria (geb. 1708), Johann Christian (geb. 1714) und Johanna Juliana (geb. 1718). Heinrich Matthias Telemann starb am 14. Juni 1746 in Wormstedt.

Die Wirksamkeit, die der alte Heinrich Telemann nach seinem Abgang von Hakeborn in Magdeburg entfaltete, war äußerst segensreich. Durch die ungeheuere Not, die noch lange nach der Zerstörung (1631) der einst so blühenden Stadt nachwirkte und nur langsam aus den Ruinen ein neues Stadtbild erstehen ließ, war natürlich das ganze geistige Leben gehemmt und lag brach darnieder[3]. Aus eigener Kraft hatte im Laufe der Jahre die Bürgerschaft ihre Kirchen und Häuser notdürftig wieder aufgerichtet, so daß man daran gehen konnte, für die Befriedigung der notwendigsten leiblichen und geistigen Bedürfnisse zu sorgen. An eine eindringliche Pflege irgendwelcher kulturellen Erfordernisse war vorerst nicht zu denken, da durch die Zerstörung mit einem Schlage alles vernichtet war, was man in langjähriger Entwicklung aufgebaut hatte. Noch zu der Zeit, als Heinrich Telemann nach Magdeburg berufen wurde, waren nicht alle Lücken ausgefüllt, die 1631 in das so arg

---

[1] Vgl. Kettner, a. a. O. und Kirchenbücher der Heiligen Geist-Kirche zu Magdeburg.

[2] Vgl. Kirchenbücher des Pfarramts zu Wormstedt bei Apolda, die die Tauf- und Sterbeurkunden sowie die Trauakte enthalten. Die Sterbeurkunde des Heinrich Matthias Telemann lautet:

> „10. Heinrich Matthias Telemañ von Magdeburg, wo sein Vater Diakonus zum H. Geist war, gebohren den 25. Nov. 1672, wurde 1704 von Herrn Melchior Friedrich von Möldau als Pastor Substitutus berufen, bis er nach dem Tode Petri 1716 als wirkl. Pastor vom F. S. Obercons. zu Weimar bestätigt wurde. Er starb 14. Juni 1746.“

Die Angabe, daß er die Domschule in Magdeburg besuchte, habe ich einem am 9. November 1688 ausgestellten Diplom entnommen, mit dem Titel: „ΠΑΡΑΣΕΛΗΝΗ sub cujus specie discedente illustriss. et generosiss. D. N. domino Friderico Casimiro comite lynariae summo scholae cathedralis splendore et decore ...“ Unter den 24 „devinctissimi commilitones“ wird auch „Heinricus Matthias Telemann Hackebornâ-Magd.“ genannt. Dieses Diplom enthalten Joh. Elem. Rövers „Einige geringe Nachrichten ...“ (1686/94), ein Manuskript, das ich weiter unten nochmals zitiere. (Im Besitz des Domgymnasiums zu Magdeburg.)

[3] Die einschlägige Literatur über die Zerstörung Magdeburgs und den Wiederaufbau ist sehr groß; es sei nur auf die Arbeiten von Ernst Neubauer und Werner Lahne hingewiesen.

verwüstete und veränderte Stadtbild gerissen waren. Die vielfach gepriesene Tat des Wiederaufbaues der Stadt vollzog nicht, wie es so oft heißt, Otto von Guericke, Magdeburgs großer Bürgermeister, der in diesem Zeitabschnitt nach der Zerstörung amtierte († 1686); er legte den Grund dazu. Erst Anfang des 18. Jahrhunderts, in einer Zeit, in der auch Magdeburg als Kulturstadt neuen Aufschwung nahm, wurde der Wiederaufbau endgültig durch den „Alten Dessauer" in Angriff genommen.

In dieser Notzeit des ausgehenden 17. Jahrhunderts wirkte Heinrich Telemann in seinem Amt als Diaconus äußerst heilbringend und, stets hilfsbereit, scheute er keine Mühe, selbst in der schlimmen Pestzeit, Kranke zu pflegen, ihnen Trost zu spenden und, endlich selbst schwer erkrankt, seine Kollegen sogar in ihren Amtshandlungen zu vertreten[1]. Er war dabei gesundheitlich nicht einmal sehr stark. So erlitt er bereits am Sonntag nach Neujahr 1678 einen Schlaganfall, von dem er sich aber wieder erholte. Andreas Fabricius sagt von ihm, er sei „ein junger und gottseliger Lehrer, dabey aber ein schwacher und kranker Mann gewesen". Mit besonderer Dankbarkeit waren ihm die Studenten zugetan, denen er — oft zum Unwillen seiner Gattin — viel Wohltat entgegen brachte. Allseitig geehrt und ehrlich betrauert starb er im Alter von noch nicht einmal 39 Jahren am 26. Januar 1685. In seiner Selbstbiographie in Matthesons „Ehrenpforte" (1740) gibt G. Ph. Telemann an, sein Vater sei am 17. Januar 1685 gestorben[2]. Telemann irrt hier; denn die Begräbnisurkunde der Heiligen Geist-Kirche zu Magdeburg, datiert vom 2. Februar 1685, lautet folgendermaßen: „Den 2. Februarii ist der Sel. Hr. Henricus Telemann. Diakonus an der heil. Geist Kirche /: cui memoria in benedictione sit :/ In der H. G. Kirche neben dem Taufstein Begraben worden, nach dem er am 26 Januarii Abends umb 7 Uhr sanfft und seelig im Herrn entschlaffen: Die Leich Predigt hat ihm der Hr. Pastor an derselben Kirche Hr. M. Samuel Laue gehalten auß: Dem Spruch: Das Blut Jesu Christi des Sohnes Gottes macht uns rein von allen Sünden." Irgendwelche Werke Heinrich Telemanns sind nicht vorhanden; Kettner weiß von dem Manuskript seiner „Himmel- und Höllen-Predigten", die Telemann zur Herausgabe bereitgehalten hatte, zu berichten.

„Seine Wittwe ließ er in großer Armuth und Melancholie zurück, worzu auch der ietzo berühmte Director Musices in Hamburg von seinem 4ten Jahr an gar sehr geneigt war, der fast unaufhörlich Tag und Nachts geschrien, und von ungeheuren Gesichten geredet hat, daß man nur GOtt über ihn angeruffen einen gnädigen Wechsel mit ihm zu treffen[3]". Aus der Magdeburger Zeit der alten Telemanns stammten noch drei Kinder: eine Tochter und zwei Söhne. Sophie Elisabeth wurde am 8. September 1678 in der Heiligen Geistkirche zu Magdeburg getauft, aber bereits am 13. Juli 1679 wieder begraben. Am 14. März 1681 wurde Georg Philipp geboren. Seinen jüngsten Bruder Johann Gerhard brachte man am 22. Oktober 1682 zur Taufe, wobei u. a. Magister Samuel Laue und „Hr Martinus Voigt. Schwager" Pate standen. Am 20. März 1685 folgte er seinem Vater in den Tod.

Der zweitjüngste Sohn war Georg Philipp. Vergleichsweise seien zur Feststellung und Erklärung der Tatsachen Telemanns verschiedene Angaben über Geburt und Kindheit zitiert. In seinem 1718 für Matthesons „Große Generalbaßschule" entworfenen und 1731 veröffentlichten Lebenslauf beginnt er[4]: „Ich bin in Magdeburg / Anno 1682 d. 14. Mart. gebohren / und d. 17. dit. Evangelisch-Lutherisch getaufft worden. Mein Vater / Henricus / war Prediger daselbst bey der Kirche zum H. Geist / und starb / als ich noch nicht das vierte Jahr erreichet hatte. Meine Mutter /

[1] Vgl. dazu und zum folgenden Kettner, a. a. O., S. 316/17.
[2] Vgl. Schneider, a. a. O., S. VI.
[3] Zitiert aus Kettner, a. a. O., S. 317.
[4] Schneider, a. a. O., S. VI.

Maria / stammte gleichfalls von einem Prediger aus Alvensleben / Haltmeyer / her / und verblich Anno 1710. Todes /." Ausführlicher äußert er sich in der bekannteren Autobiographie für Matthesons „Ehrenpforte" (1740)[1]:

„Ich bin . . . in Magdeburg 1681 den 14. Märtz gebohren, und den 17ten drauf Evangelisch-Lutherisch getaufft worden. Mein Vater, Henricus, war Prediger daselbst an der Kirche zum H. Geist, und starb 1685. den 17. Januar, als er kaum 39 Jahr erlebet; ich aber noch nicht das vierte erreichet hatte. Meine Mutter, Maria, stammte gleichfalls von einem Pastore aus Altendorff, Johann Haltmeyer, her, und verblich 1710."

Endlich bemerkt er ganz kurz nur in dem Brief an Joh. Gottf. Walther vom 20. Dezember 1729[2]: „Ich bin in Magdeburg, von einem Prediger in der Heil. Geist Kirche, Henrico, gezeuget, Ao 1681."

Den in seinem ersten Lebensbild unterlaufenen Fehler, nach dem Telemann sein Geburtsjahr selbst auf 1682 ansetzt, hat bereits Mattheson korrigiert, während die schon oben verbesserten und richtiggestellten Angaben über den Tod seines Vaters, den er im zweiten Lebenslauf falsch datiert, von ihm oder Mattheson in keiner Weise geändert sind. Diesen persönlichen Angaben sei die Taufurkunde der Heiligen Geist-Kirche zu Magdeburg als eine Bestätigung dessen gegenübergestellt, daß Telemanns Angabe von 1740 ein für allemal die richtige ist. Sie lautet:

1681 „den 17 Marty hat Hr. Heinricius Telemann Diaconus
zum Heil-Geist einen Sohn täuffen laßen heißet Georg: Philip.

Gevattern.

1. Ihro Hochw. Herr Georg Philip Von Veltheim Dohm Herr
2. Hr. Daniel Sebast. Lange.
3. Hr. Johann Martin Schartau.
4. Fr. Cämmerer Dieterich Noltin Anna Elisabeth von Hartwig
5. Fr. Advocat Schmidin Anna Maria Broß".

Danach erhielt Telemann seine Taufnamen, die in dieser Zusammenstellung in der Familie sonst nicht gebräuchlich sind, von dem angesehenen Domherrn von Veltheim. Sein Geburtshaus steht nicht mehr. Es ist aber falsch, anzunehmen, daß das heutige Pfarrhaus der Heiligegeist-Kirche in der Heiligegeiststr. 30/31 auf dem gleichen Fundament steht; vielmehr erhebt sich das neue Pfarrhaus auf dem alten Heilig-Geist-Kirchhof, der 1829 eingezogen wurde. Die Pfarrhäuser der Gemeinde befanden sich ursprünglich seit 1661 auf der Südseite, d. h. dem Friedhof gegenüber, etwa auf dem Grundstück, auf dem sich heute die Häuser der Heiligegeiststr. 7 und 8 erheben. Allerdings ist nicht ausgeschlossen, daß Telemann in einem der Häuser geboren ist, die heute die Nrn. 5 und 6 tragen. Haus Nr. 5 war früher die Kaplanei, Haus Nr. 6 ging 1697 in den Besitz des Diakonus Klemens Christian Keßler über, dessen Erben es dann 1705 an den Zeugwärter Christian Friedrich König verkauften[3]. Es ist wohl nicht möglich, daß es früher auch Eigentum oder wenigstens Wohnung des alten Telemann war, der ja das Amt eines

[1] Ebenda. Telemann schreibt hier statt „Alvensleben" irrig „Altendorff". Er meint sicher das „alte Dorf", einen Teil Alvenslebens (vgl. Anm. 1, S. 195).

[2] Vgl. La Mara, a. a. O., S. 148.

[3] Dazu vgl. Ernst Neubauers gründliches „Häuserbuch der Stadt Magdeburg 1631 bis 1720" Teil I, in „Geschichtsquellen der Provinz Sachsen und des Freistaats Anhalt" Bd. 12, Magdeburg 1931, S. 172.

Diaconus innehatte, zumal das Diakonat nicht immer im Pfarrhaus selbst war. Fest steht auf jeden Fall, daß sich das Geburtshaus Telemanns dem heutigen Pfarrhaus, das damals Kirchhofgelände war, gegenüber, d. h. zwischen den Hausnummern 5 bis 8, befand[1].

Über seine Schuljahre gibt Telemann eindringlich und ziemlich übersichtlich Auskunft in den beiden für Mattheson geschriebenen Autobiographien. In der „Großen Generalbaßschule" heißt es[2]:

„b. Hier erlernte die Grundsätze im Singen / etwa im 9. oder 10. Jahre / bey Herrn Benedicto Christiani, Cantore in der alten Stadt / (an den noch jetzo danckbarlich gedencke) in recht weniger Zeit. Hierauf nahm Lection auf dem Claviere / welche aber / weiß selber nicht mehr / warumb? nur 14 Tage fortsetzen konnte. Dieses beydes ist alles / was in der Music durch Anweisung begriffen; das Uebrige that nachgehends die Natur / welche mir auch noch eher / als ich im Singen unterrichtet wurde / schon die Flöte und Violine / und bey jener fast zugleich die Feder in die Hand gegeben hatte / so daß ich erstlich Arietten / hernach Moteten / Instrumental-Sachen / und endlich gar eine Oper / die auch vorgestellet wurde / zusammen setzte / wiewohl es hierbey nicht fehlen kann / daß alles mit meiner unzeitigen Jugend ziemliche Gleichheit wird gehabt haben. Mitten bey diesem hitzigen Fortgange fanden sich Leute / welche meiner seel. Mutter einredeten: Es wäre heut zu Tage ein gefährliches Werck um die Music; Man kōnte sein Brodt nicht dabey erwerben; Sie wäre in aller Welt verachtet."

Mit dieser Mitteilung stimmen auch die Angaben der „Ehrenpforte"[3] vollkommen überein, sie sind sogar noch ausführlicher und detaillierter. Obwohl sie als bekannt vorausgesetzt werden können, seien sie doch zitiert, da sie sich mit den Ausführungen in der „Generalbaßschule" ergänzen, vor allem deshalb aber, weil Telemann in einigen Fragen und Tatsachen nur andeutet und nicht vollständig ausführt, andrerseits, weil er hier Namen nennt, die mit einem Schlage den Ausbildungsweg, die Schulerziehung und die allerdings — wenn man Telemanns Worten Glauben schenken darf — dürftige musikalische Unterweisung erklären.

„In den kleinern Schulen lernte ich das gewöhnliche, nemlich Lesen, Schreiben, Catechismum und etwas Latein; ergriff aber auch zuletzt die Violine, Flöte und Cither, womit ich die Nachbarn belustigte, ohne zu wissen, ob Noten in der Welt wären. Die große Altstädter-Schule, so ich im zehnten Jahre betrat, verschaffte mir die höhere Unterweisung, vom Cantore, Hrn Benedicto Christiani, biß in die oberste Classe des Hrn. Rectoris, Anton Werner Cuno, endlich auch diejenige des Hrn N. Müllers, Rectoris am Dom, welcher mir die erste Liebe zur deutschen Dichtkunst einpflantzete. Gesamte Lehrer aber waren mit meinem Fleiße, oder vielmehr mit meiner Fähigkeit bald zu fassen, sehr zu frieden, und gaben mir das Zeugnis, daß ich im Lateinischen, besonders aber im Griechischen, einen guten Grund gelegt hatte. Allein, was vergißt man nicht ohne Übung.

---

[1] In meinem „Telemann"-Buch (S. 52) habe ich vermerkt, daß das Geburtshaus Telemanns etwa auf dem Grundstück Heiligegeiststr. 5 gestanden hat. Das war also das Haus der alten Kaplanei. An dieser Ansicht halte ich auch hier fest, da ich eher zu der Auffassung neige, daß Telemann in Nr. 5 oder 6 geboren ist, als im früheren Pfarrhaus (Nr. 7/8). Stadtarchivdirektor i. R. Dr. E. Neubauer (Magdeburg) konnte sich selbst trotz gegenteiliger Meinung, die aber in seinem Häuserbuch nicht enthalten ist, zu keinem Gegenbeweis — er stimmt mehr für das alte Pfarrhaus — entschließen. Ich bemerke ausdrücklich: Telemanns Vater war Diakonus.

[2] Schneider, S. VII.

[3] Ebenda, S. VI/VII und Valentin, a. a. O., S. 8.

In der Musik hatte ich, binnen wenig Wochen so viel begriffen, daß der Cantor mich, an seiner Statt, die Singestunden halten ließ, ob gleich meine Untergebene weit über mir hervorragten. Während dieser Zeit componirte er; so bald er aber den Rücken wandte, besahe ich seine Partituren, und fand immer etwas darin, so mich ergetzte; warum aber? Das war mir verborgen. Gnug, ich wurde dadurch veranlasset, allerhand Musik zusammen zu raffen, die ich in Partituren schrieb, und emsig in selbigen laß, mithin immer mehr Licht bekam: biß ich endlich mit Ehren zu melden, selbst anfing zu componiren: aber in aller Stille.

Inzwischen wuste ich, mit Unterschreibung eines erdichteten Nahmens, mein Machwerck in des Cantoris und Präfecti Hände zu spielen, da ich es dann theils in der Kirche, theils auf der Gasse, und auch zugleich den neuen Verfasser aufs beste loben hörte. Dies machte mich so kühn, daß ich eine ertappte hamburger Oper, Sigismundus etwa im zwölften Jahr meines Alters, in die Musik setzte, welche auch auf einer errichteten Bühne toll genug abgesungen wurde, und wobey ich selbst meinen Held ziemlich trotzig vorstellte. Ich mögte diese Musik wohl itzt sehen, wenn mir der Kopf nicht recht stehet.

Bevor ich zu solchem Vermögen gelanget war, ließ ich mich auf dem Clavier unterrichten; gerieth aber zum Unglück an einen Organisten, der mich mit der deutschen Tabulatur erschreckte, die er eben so steiff spielte, wie vielleicht sein Grosvater gethan, von dem er sie geerbet hatte. In meinem Kopffe spuckten schon muntrere Töngens, als ich hier hörte. Also schied ich, nach einer vierzehntägigen Marter von ihm; und nach der Zeit habe ich, durch Unterweisung, in der Musik nichts mehr gelernet".

Unter den „kleineren Schulen", von denen Telemann spricht, sind wohl die Privatschulen zu verstehen, deren es in Magdeburg zahlreiche gab. Es handelt sich um die Leseschulen und Lehrstunden, die von Geistlichen oder Kantoren abgehalten wurden. Friedrich von Köpken, der Magdeburger Hofrat, berichtet uns 1794, also rund hundert Jahre später, von den Bildungs- und Erziehungsinstitutionen seiner Jugendzeit: den ersten Schulunterricht erhielt er in der Leseschule des Kantors Pfannschmidt von St. Ulrich, kam dann mit sechs Jahren „bei einem Hauptlehrer, Namens Lüdecke, der in dortiger Gegend eine Schule von sechs Kindern anlegte, und sie in Schreiben und in den ersten Anfangsgründen der lateinischen Sprache unterrichtete[1]." Ähnlich mag es auch bei Telemann gewesen sein; denn die beiden offiziellen Schulen Magdeburgs, das Altstädtische Gymnasium und die Domschule, besuchte er erst anschließend. Die alten Parochialschulen dagegen, deren jede Parochie, d. h. jede Kirchengemeinde eine besaß, waren mit der Einführung der Reformation 1524 eingegangen und auf das neugegründete Altstädtische Gymnasium übertragen worden[2], so daß in der Tat unter Telemanns „kleineren Schulen" nur diese hier leider nicht näher zu bezeichnenden Privatleseschulen zu verstehen sind.

Im 9. oder 10. Jahr bezog er das Altstädtische Gymnasium, wo er die „höhere Unterweisung" durch den Kantor Benedictus Christiani erhielt. Da der aus Brandenburg (?) berufene Christiani 1691 sein Amt antrat — Christian Damisch, sein Vorgänger, hatte es bis 1690 inne[3] —, wurde Telemann erst in diesem Jahr,

[1] Friedrich von Köpken: „Meine Lebensgeschichte . . ." 1794 (Autograph im Besitz von Max Niemeyer — Halle) S. 3.

[2] Vgl. Hugo Holstein: „Das Altstädtische Gymnasium zu Magdeburg von 1524—1631" (in „Jahrbücher für Philologie und Paedagogik II. Abt. 30. Jahrg. Leipzig 1884, S. 16ff.) und desselben Verfassers Abhandlung in den „Geschichtsblättern für Stadt und Land Magdeburg" (Magdeburg 1869/70), sowie „Beiträge zur Geschichte des Altstädtischen Gymnasiums in Magdeburg" (Magdeburg 1866).

[3] Aus den Kirchen- und Rechnungsbüchern von St. Johannis zu Magdeburg entnom-

also im Alter von zehn Jahren, Schüler des Altstädtischen Gymnasiums. Seine dankbare Begeisterung für Christiani scheint durchaus berechtigt zu sein; denn Christiani gehört zu den ersten Kantoren, die in der Zeit nach der Zerstörung Magdeburgs den gewichtigsten Anteil am Wiederaufbau des Musiklebens der Stadt und an der Vorbereitung zu dem hohen Aufschwung, den Magdeburg im 18. Jahrhundert als ein geradezu vorweimarisches Kulturzentrum nahm, hatte.

Seit Einführung der Reformation, die sich im Jahre 1524 vollzog, war das Kantorat der Stadt- und Ratskirche von St. Johannis das Generalkantorat, mit dem zugleich neben der Aufsicht über die Kirchenmusik der übrigen fünf Stadtkirchen — der Dom, der schon in vorreformatorischen Zeiten davon unabhängig war, blieb Eigenbezirk — auch das Lehramt der Altstädtischen Schule oder des Altstädtischen Gymnasiums verbunden war. Der erste Generalkantor war Martin Agricola, der dem protestantischen Choral in Kirche und Schule bahnbrach; unter seinen Nachfolgern bildete sich bekanntermaßen die „Magdeburger Schule", die mit Gallus Dreßler, Leonhart Schröter, Friedrich Weißensee und Joachim Bonus ihre Hauptvertreter aufweist. Heinrich Grimm, der Freund Schütz' und Schüler des Michael Praetorius, hatte dieses verantwortungsvolle Amt inne, als die furchtbare Zerstörung vom 10. Mai 1631 hereinbrach und alles restlos vernichtete. Der allmähliche, übrigens bewunderungswürdig schnell und frühzeitig in Angriff genommene Wiederaufbau durch Christoph Crusius, Malachias Siebenhaar und Johann Scheffler lenkte zu dem schon erwähnten Christian Damisch hin, der 1684 Nachfolger Schefflers wurde, nachdem der frühere Domchorkantor Johann Caspar Schale 1682/83 wohl vertretungsweise amtiert hatte. Neben diesen jeweiligen Generalkantoren besaß jede Kirche, auch die Ratskirche von St. Johannis selbstverständlich, einen Kirchenkantor, der aber keine weiteren Befugnisse hatte und dem Generalkantor untergeordnet war. Dieser Generalkantor erhielt seit Scheffler den Titel eines Director musices, eines Musikdirektors, eine Amtsbezeichnung, die aber erst im 18. Jahrhundert, durch Johann Heinrich Rolle vor allem, üblich und gängig wurde[1].

Der Kantor war Ordinarius der vierten und fünften Klasse; zu der Zeit, als Telemann das Altstädtische Gymnasium besuchte, bestand die Schule aus insgesamt neun Klassen mit acht Lehrern, zu denen neben Christiani, der 1721 schied, die Konrektoren Mag. Georg Söldner, Christian Goclenius und der überaus regsame Johann Conrad Pott gehörten. Der mit besonderem Nachdruck von Telemann hervorgehobene Rektor Mag. Antonius Werner Cuno, der ihn in der obersten Klasse unterrichtete, gehört zu den eigenartigsten und großartigsten Erscheinungen in der Geschichte des Altstädtischen Gymnasiums. Cuno war 1668 als Konrektor nach

men. Vgl. außerdem Holsteins „Beiträge" (1866) S. 9ff. und A. Frantz, „St. Johannis" (Magdeburg 1931).

[1] Über Magdeburgs Musikgeschichte besitzen wir nur einzelne verstreute Arbeiten von Bernhard Engelke (Kiel), darunter die vorzügliche „Geschichte der Musik im Dom bis 1631" (Geschichtsblätter 1913). Ich beabsichtige, außer einer im Frühjahr 1933 erscheinenden Monographie über Johann Heinrich Rolle, in absehbarer Zeit eine Musik- und Theatergeschichte Magdeburgs zu publizieren. Engelkes Arbeiten über M. Siebenhaar und G. Dreßler, sowie die nur im Anfang dafür belangvolle Dissertation von Adam Soltys über „Georg Oesterreich" (in AfM 1922) sollen hier nicht unerwähnt bleiben. Vgl. ferner meine Studie über „Alt-Magdeburger Musikstätten. Ein musikgeschichtlicher Streifzug durch Magdeburg". (Montagsblatt, 74. Jahrg. Nr. 37/39, S. 289ff.)

Magdeburg berufen, übernahm zwei Jahre später die Nachfolge des an das Catharineum in Braunschweig vocierten Rektors Johannes Sander und wurde im Februar 1671 eingeführt. Da sein Vorgänger die Stadtschule in arg mitgenommenem und mangelhaftem Zustand hinterließ, stieß Cuno auf ungeheuere Schwierigkeiten, die ihm bewußt bei seiner Reformarbeit entgegengesetzt wurden; man ging so weit, Cuno schon 1674 zu suspendieren, ihm eine Frist bis Ostern 1675 zu setzen und ihn endgültig am 8. März des gleichen Jahres zu entlassen. Daraufhin prozessierte Cuno beim Reichsgericht in Wien, unter Anrufung des Administrators, gegen den Rat der Stadt Magdeburg. In der Zwischenzeit, in der dieser langwierige, an vier Jahre währende Prozeß lief, wurde Goclenius zum rector adiunctus gewählt. Cuno konnte sich gegen die Vorwürfe, daß die Schule unter ihm vernachlässigt sei, rechtfertigen, da er allem Anschein nach von den geistlichen Mitgliedern des Scholarchats, von Bake und Sievert, verleumdet worden war, wurde am 11. November 1679 rehabilitiert, vollauf entschädigt und von neuem mit seinem Amt beliehen [1]. In diese zweite Arbeitsperiode Cunos fällt Telemanns Schulzeit. Daß Telemann zu guter Letzt noch vom Altstädtischen Gymnasium zur Domschule wechselte, mutet seltsam an und ist auch nicht näher zu erklären, höchstens dadurch, daß die Heilige Geist-Parochie, in der die Telemanns wohnten, in unmittelbarer Nachbarschaft zur Domschule lag und sowohl sein älterer Bruder als auch die Söhne der anderen Diakone und Pastoren der Heiliggeist-Kirche diese Schule besuchten. Er erwähnt, daß er die oberste Klasse des Rektors Christian Müller besucht habe, „welcher mir die erste Liebe zur deutschen Dichtkunst einpflanzete".

Christian Müller war gebürtiger Magdeburger, hatte das Altstädtische Gymnasium unter Cuno und dem Adjunkt Goclenius absolviert, studierte in Jena und folgte 1690 der Berufung in das Konrektorat der Domschule. Am 13. September 1694 übernahm er das Rektorat, da Johannes Elemannus Röver, der bedeutungsvollste Organisator und Rektor der Domschule, sein Amt mit dem Pfarramt in Wanzleben (bei Magdeburg) vertauschte. Das muß also in der Zeit geschehen sein, in der Telemann vom Altstädtischen Gymnasium zur Domschule wechselte. Müller behielt im allgemeinen die Anordnungen Rövers bei, der 1687 ein Schulgesetz verfaßt hatte, das einen solchen Aufschwung der Domschule verursachte, daß zwischen dem Magistrat der Stadt und dem Domkapitel ernsthafte Streitigkeiten entstanden. Der Lehrplan Rövers, den Müller vorerst beibehielt, sah zwanzig öffentliche Lektionen vor; erst später (1697) wich Müller vom alten Plan, auch in der Gestaltung der griechischen und lateinischen Lektüre und der Mathematik, ab. Kantor der Domschule war Sebastian Speck, der am 6. Juni 1687 berufen worden war und Ordinarius der dritten Klasse wurde; Speck, der 1696 starb, hatte den Domchor, dem aller Wahrscheinlichkeit nach Telemann als Domschüler angehörte, zu leiten. Ihm wurde am 16. September 1690 der bisherige Stadtkantor Christian Damisch, der bereits zitierte Vorgänger von Telemanns früherem Schullehrer Christiani, als Collega tertius und Summissarius beigegeben, der die Aufgabe hatte, bei den „horis canonicis" anwesend zu sein, im Sonntagsgottesdienst dem Kantor zu assistieren, die Musik einzurichten und nötigenfalls zu dirigieren [2].

---

[1] Vgl. dazu Holsteins „Beiträge", a. a. O.

[2] Dazu und zum folgenden: Fritz Borchert „Gründung und Ausbau der evangelischen

Ob Telemann tatsächlich hier schon die Prima besuchte — nach seinen Worten die „oberste Klasse“ —, mag dahingestellt sein. Wenn es tatsächlich der Fall ist, dann hat er in diesem Schuljahr, dem alten Lehrplan Rövers von 1688 zufolge, die Lektüre der griechischen und lateinischen Autoren betrieben, ferner Logik, Geographie, Geschichte, Religion (Theologie), die Anfänge der hebräischen Sprache und Rhetorik. Durch Müllers Änderungen kann dieses oder jenes Lehrfach anders gehandhabt, vielleicht sogar ausgefallen sein, wie es mit der Rhetorik geschah, der Müller nicht soviel Sorgfalt und Interesse entgegenbrachte wie Röver. Der Unterrichtsstoff verteilte sich auf: Orationes Ciceronis, Hutterus, das neue Testament in griechischer Sprache, Bechmanns Logik, Justin, Rhetorica Vossii et oratoria, Geographie des Cellarius oder Universalgeschichte Hildebrands, Stilübungen, daneben Hesiod (später Homer), Ciceros Briefe, Caesar, Vergil. Telemanns umfassende Allgemeinbildung, die in Zellerfeld und Hildesheim erweitert wurde, hat hier zweifellos ihr Fundament erhalten.

Fraglich und ungeklärt wird wohl die musikalische Ausbildung Telemanns bleiben. Was er von Christiani in der Schule und in der Kirche gelernt hat, was ihm vielleicht auch auf der Domschule Speck und Damisch beigebracht haben — davon erwähnt er allerdings kein Wort —, scheint in der Tat das einzige gewesen zu sein, was er „durch Unterweisung“ lernte. Der Organist, der ihn mit seinen Tabulaturen während seines vierzehntägigen Klavierunterrichts plagte, mag der Organist der Johanniskirche, Georg Schüler[1], gewesen sein, dem er vielleicht durch dessen Vorgesetzten Christiani anvertraut worden war. In der Kirche hörte Telemann die Musik, die Christiani pflichtgemäß schrieb; das ist sicher die erste Anregung gewesen, sich mit der Musik zu befassen, eine Angelegenheit, die von ihm selbst sehr anschaulich und mit köstlichem Humor geschildert wird. Interessant und rätselhaft ist allerdings, wodurch Telemann auf den Gedanken kam, die „ertappte hamburger Oper Sigismundus“ zu vertonen, überhaupt, was ihm Gelegenheit bot, das Textbuch, das erst 1693 Christian Postel für Johann Georg Conradi geschrieben hatte, zu „ertappen“. Es ist nicht ausgeschlossen, daß das Libretto lediglich als Vorlage einer Haupt- und Staatsaktion durch eine Schauspieltruppe nach Magdeburg kam. Die „Berühmte Bande“ des Magister Johannes Velthen, die seit 1670 Deutschland bereiste und in allen größeren Städten, wie Leipzig, Hamburg, Nürnberg, Dresden usw. bekannt, ja, berühmt war, gehörte zu den gern gesehenen Gästen der Magdeburger, die ihre Gunst von der einst gefeierten Paulschen Gesellschaft auf die

Domschule zu Magdeburg“ (Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg 1926), S. 40ff. und vor allem: Hugo Holstein „Geschichte des königlichen Domgymnasiums zu Magdeburg“ (Magdeburg 1875) S. 49ff. Das von Borchert zitierte Manuskript Rövers „Einige geringe Nachrichten von der Domschule zu Magdeburg“ (1694) habe ich der Sicherheit wegen durchgesehen, aber nichts finden können, was Telemann betrifft. Durch freundliches Entgegenkommen der Bibliotheksleitung des Domgymnasiums zu Magdeburg war mir die Einsichtnahme ermöglicht. Das preußische Staatsarchiv Magdeburg besitzt ebenfalls keine Schülerlisten.

[1] Rechnungsbücher von St. Johannis. Vielleicht ist es auch der Organist der Heilige-Geist-Kirche gewesen, dessen Name nirgends, auch in den Kirchenbüchern nicht, nachweisbar ist. Übrigens besaß die Heilige-Geist-Kirche seit 1694 eine von Arp Schnitker gebaute Orgel, die 1733 abgetragen und der Kirche von Gr. Quenstedt (unweit von Halberstadt) geschenkt wurde.

Velthens übertrug. Velthen, und nach seinem Tode seine recht temperamentvolle und agressive Frau Christiane Eleonore Velthen, brachten französische Dichtungen und nach italienischem Muster als Stegreifkomödien umgestaltete „Dramen", die großen Beifall fanden[1]. Sicherlich ist eines dieser Gastspiele, die im Vorsaale des Rathauses und später im Seidenkrämer-Innungshaus stattfanden, Anlaß geworden zu Telemanns dramatischem Versuch des „Machwercks", das er selbst agierte; es brachte ihm bekanntlich den Erfolg, daß ihn seine besorgte Mutter, aus dem anregenden Magdeburger Milieu heraus, nach Zellerfeld gab[2]. Denn anregend war auch in dieser Hinsicht die Schule, in erster Linie das Altstädtische Gymnasium, in dem die Pflege dramatischer oder meist selbst dramatisierter Werke an der Tagesordnung war, im Reformationszeitalter (seit 1590) sogar zum Lehrplan gehörte. Diese Dramen, die man im 16. und 17. Jahrhundert als Schuldramen pflegte, wurden in der Schule in lateinischer Sprache durch die Schüler aufgeführt und einen Tag später in deutscher Sprache öffentlich im Vorsaale des Rathauses wiederholt[3]. Das geschah noch zu Telemanns Schulzeit; Johann Conrad Pott, der Konrektor des Altstädtischen Gymnasiums, war ein leidenschaftlicher Freund und Verfechter dieser Schuldramen[4]. Das Schulprogramm vom 25. Januar 1687 erwähnt eine Einladung „ad exercitium progymnasmaticum dramatis inster de domini nostri Jesu Christi nativitate instituendum". An diesen Schuldramen hielt man in Magdeburg fest, bis die königliche Verordnung vom 30. September 1718 in Preußen aus erzieherischen und moralischen Gründen dem ein Ende zu machen suchte[5].

Telemann schildert die Folgen seines ersten Opernversuches humorvoll: „Ach! aber, welch ein Ungewitter zog ich mir durch besagte Oper über den Hals! Die Musik-Feinde kamen mit Schaaren zu meiner Mutter, und stellten ihr vor: Ich würde ein Gauckler, Seiltäntzer, Spielmann, Murmelthierführer erc. werden, wenn mir die Musik nicht entzogen würde. Gesagt, gethan! mir wurden Noten, Instrumente, und mit ihnen das halbe Leben genommen. Damit ich aber desto mehr davon abgezogen würde, so ward beschlossen, mich nach Zellerfeld auf dem Hartze in die Schule zu schicken: weil meine Notentyrannen glaubten, hinterm Blockberge duldeten die Hexen keine Musik"[6].

Die Ursache, daß er, „etwa 13 Jahre alt", an den Superintendenten Caspar Calvör[7] nach Zellerfeld empfohlen wurde, lag sicher nicht allein in seinen musika-

---

[1] Vgl. Wilhelm Widmann, „Geschichte des Magdeburger Theaterwesens" (Montagsblatt der „Magdeburgischen Zeitung", Jahrg. 1925, S. 115).

[2] Schneider, a. a. O., S. VII/VIII.

[3] Widmann, a. a. O., S. 105ff.

[4] Holstein, Beiträge, a. a. O. Unter den in Rövers Manuskript (a. a. O.) eingehefteten Schriften fand ich einige „oratoria", die dramatische Gebilde sind, so z. B. Damischs „Traumatologia passionalis in honorem Christi crucifixi" (1691) — dieses Werk ist in Musik gedacht, die laut Text Damisch selbst schrieb — und Rövers „Exercitationem historico-oratoriam tribus actibus: ..." (1693). Die Bücher nennen die Namen der agierenden Schüler. Ähnlich mag es bei dem unmittelbar darauf in die Domschule eintretenden Telemann gewesen sein.

[5] Diese Verordnung scheint auch in Magdeburg wirkungslos geblieben zu sein; denn sie mußte als „Verordnung wegen der studirenden Jugend auf Schulen und Universitäten ..." 1739 wiederholt werden.

[6] Schneider, a. a. O., S. VII.

[7] Über Calvör vgl. Wagenmanns Abhandlung in der „Allgemeinen deutschen Bio-

lischen Jugendstreichen, die seine angstvoll besorgte Mutter zu diesem Schritt veranlaßten, sondern auch wohl besonders darin, daß er, allem Anschein nach auch seiner praktischen Veranlagung entsprechend, in den auf den Magdeburger Schulen nicht sonderlich kultivierten Realfächern unterwiesen werden sollte. Nach Telemanns Angabe ist er 1694 nach Zellerfeld gekommen, was dahin verstanden werden kann, daß er etwa Ende des Jahres die Domschule in Magdeburg verließ; denn im Frühling des gleichen Jahres hatte erst der von ihm doch ausdrücklich erwähnte Christian Müller das Rektorat der Domschule angetreten. In Calvör fand Telemann einen Lehrer und väterlichen Freund, der ihm in allen Dingen Führer und Berater war; nicht umsonst nennt ihn der dankbare Telemann den „braven Hrn Calvör". Von diesem Mann, der am 8. November 1650 in Hildesheim geboren war, wissen wir, daß er nach Absolvierung seiner Studien in Jena und Helmstedt 1674 Magister wurde. Drei Jahre später berief man ihn in das Diakonat nach Zellerfeld, wo er 1684 Superintendent wurde. Beziehungen zwischen ihm und dem nur etliche Jahre älteren Heinrich Telemann, die vielleicht in Helmstedt (1668) aufgenommen wurden, sind anzunehmen, wodurch auch die seltsam anmutende Wahl Zellerfelds als neue Heimat G. Ph. Telemanns erklärlich wird. 1708 verließ Calvör seine Wirkungsstätte und ging als Konsistorialrat in das benachbarte Clausthal, wo er am 11. Mai 1725 als Pastor primarius und Generalsuperintendent (seit 1710) starb. Calvör, der gerade zu der Zeit, als man ihm Telemann in Obhut gab, auf dem Höhepunkt seines Schaffens stand, gehörte zu den geistreichsten Persönlichkeiten seiner Zeit. Die Toleranz, die der von den Zeitgenossen als „scriptor moderatus, judiciosus, utilis prae multis" gerühmte Calvör gegen seinen Zögling erwies, dadurch, daß er ihn keineswegs in seinen Neigungen zur Musik hemmte, sondern im Gegenteil noch förderte, weil er die überragende Begabung erkannte, diese Toleranz wird durch die weitblickende Größe Calvörs erklärt. Er war ein Schüler von Johannes und Peter Musäus, gehörte als Theologe zu den wichtigsten Verfechtern einer Vermittlung und Einigung zwischen Synkretisten und Pietisten und bewies in seinen theologischen Schriften den gleichen Scharfblick wie in seinen historischen Werken, von denen z. B. die „Saxonia inferior gentilis et Christiana" (Goslar 1714) heute noch als fundamental für die Forschung gelten darf und der „Fissurae Sionis s. de schismatibus et controversiis tractatus theol. hist." (Leipzig 1700) ein kirchengeschichtliches Dokument ist.

Was Telemann bei seinem „lateinischen Hüter" Calvör gelernt hat, erzählt er selbst und verhehlt keineswegs, daß er nachgerade mit der „Feldmesserey" auf Kriegsfuß geriet. Immerhin öffnete ihm Calvör den Blick in die mathematischen Fächer und hielt ihn an, auch seine Musikstudien durch Theorie und Generalbaß zu vertiefen.

Telemann war siebzehn Jahre alt, als er 1698 „nach vierjährigem Auffenthalt allhier" von dem Direktor des „hildesheimischen damahls-berühmten Gymnasii

---

graphie" 1876, Bd. III, S. 717ff. In meinem „Telemann" (S. 11) vergleiche ich Calvör in seiner erzieherischen Bedeutung für Telemann mit dem alten Mozart und dem „Herrn Vetter Franckh" Haydns. Archivalische Hinweise über diese Zeit sind nicht zu erbringen, da das Schularchiv von Clausthal-Zellerfeld 1844 bei einem Brande vernichtet worden ist. Daß Calvör selbst musikalisch gebildet und über alle musiktheoretischen Fragen orientiert war, geht aus seinen Schriften hervor, wie z. B. der 1702 geschriebenen Arbeit „De musica ac singillatim de ecclesiastica eoque spectantibus organis".

Direktor Hr. Mag. Lossius“ aufgefordert wurde, seine Studien in Hildesheim fortzusetzen, zumal ihm hier Gelegenheit geboten werden sollte, sich nun offiziell als Komponist der Musiken zu den regelmäßigen Schuldramen Lossius' betätigen zu können. Über die Hildesheimer Zeit Telemanns kann nur wiederholt werden, was er selbst angibt, da die Quellen sehr spärlich fließen[1]. Immerhin war diese Zeit entscheidend für ihn, weil er einerseits seine Schulbildung beendete, andrerseits als Musiker mancherlei Anregung durch die ihm bis dahin sicher unbekannte „moderne“ Musik erhielt, in Hannover und Wolfenbüttel das Neueste hörte und bei der Organisation der Kirchenmusik im katholischen Godehardi-Kloster[2] als Freund des Musikdirektors Pater Crispus (Crispes) seine Kräfte regen konnte, was ihm bekanntlich durch den evangelischen Superintendenten D. Johannes Riemers gestattet wurde.

„Endlich ward ich der Manteljahre satt, und sehnte mich nach einer hohen Schule, wozu ich Leipzig erkiesete. Ich reisete nach meiner Vaterstadt, um hiezu das benöthigte in Ordnung zu bringen. Ein veranstaltetes Examen brachte den Ausspruch zu Wege, daß ich ein Jurist werden, und der Musik gäntzlich absagen sollte“. Wohl im Frühjahr 1701 kehrte Telemann nach Magdeburg zurück, wo er alles unverändert fand. Im Musikleben Magdeburgs trat gerade um die Jahrhundertwende eine Stagnation ein, die aus den Folgen der Zerstörung Magdeburgs zu erklären ist und erst ein gutes Vierteljahrhundert später ihre allmähliche Lösung fand. Christiani war immer noch Generalkantor; nur der Organist Schüler von St. Johannis, der 1702 starb, hatte sein Amt dem Adjunkt Johann Christoph Graff übergeben müssen. Auch der Name Johann Bernhard Bachs wird genannt, der bis 1704 Organist an St. Katharinen war[3]. In den Schulverhältnissen hatte sich gleichfalls nichts geändert. Müller blieb bis 1740 Rektor der Domschule — Cuno vom Altstädtischen Gymnasium blieb bis zu seinem 1707 erfolgten Tod im Amt —, an die Stelle des 1696 verstorbenen Domschulkantors Speck war Friedrich Justus Hoppe getreten.

Im Herbst 1701 verließ Telemann Magdeburg für immer; sein Weg führte ihn über Halle, wo er Händel kennen lernte, nach Leipzig, weiter nach Sorau, Eisenach, Frankfurt und Hamburg. Am 15. Dezember 1711 begrub man in Wormstedt bei Apolda Telemanns Mutter im Alter von 70 Jahren „weniger 3 Monat und 10 Tage“[4]; Telemann wirkte zu dieser Zeit bereits als Konzertmeister und Sekretär in Eisenach. Nachdem am 20. Januar 1711 „seine hertzgeliebteste Louise“, seine junge Gattin gestorben war, mußte ihn der Tod seiner Mutter im gleichen Jahre doppelt schwer treffen. Vielleicht ist diese Duplizität ein Grund, weshalb Telemann unvermittelt 1712 nach Frankfurt am Main übersiedelte.

---

[1] Schneider, a. a. O., S. VIII. Die Schülerlisten des Andreanum in Hildesheim sind erst jüngeren Datums, während die des Jesuitenkollegs erhalten sind, aber naturgemäß von Telemann nichts enthalten.

[2] Telemann nennt das Kloster „Godehardiner Kloster“ (Schneider, a. a. O., S. VIII); es heißt aber „Godehardi-Kloster“.

[3] Die Durchsuchung der Akten von St. Katharinen hat bislang kein positives Resultat ergeben; doch hoffe ich, dieses Faktum archivalisch bald bestätigen zu können.

[4] Kirchenbücher von Wormstedt. Telemanns Angabe in beiden Biographien für Mattheson (Schneider, a. a. O., S. VI), in denen er mitteilt, seine Mutter sei 1710 gestorben, ist demnach falsch.

Oskar Fleischer †

Von

Alfred Einstein, Berlin

In der Nacht zum 8. Febr. 1933 ist in Berlin Geheimrat Prof. Dr. Oskar Fleischer im 77. Lebensjahr gestorben.

Fleischer, ursprünglich Philologe, hatte als Schüler von Philipp Spitta keinen weiten Schritt zur Musikwissenschaft im damaligen neuen Sinn zu machen. Im 2. Jahrgang der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft steht seine Erstlingsschrift, eine Studie über den französischen Lautenmeister Denis Gaultier, d. h. über dessen im Berliner Kupferstichkabinett aufbewahrte Sammlung „La Rhetorique des Dieux". Diese Arbeit führte ihn auf eines seiner Forschungsgebiete, die Instrumentenkunde: seit 1888 hat er denn auch, nach mehrjährigen Studienreisen, die damalige Kgl. Sammlung alter Musikinstrumente eingerichtet, katalogisiert und jahrelang verwaltet. Eine Frucht dieser amtlichen Tätigkeit ist sein „Führer durch die Kgl. Sammlung alter Musikinstrumente", (1892). 1892 habilitierte er sich an der Berliner Universität, 1895 wurde er a.o. Professor; bis zum Sommersemester 1925 hielt er seine Vorlesungen.

In Fleischer verbanden sich die Eigenschaften des Organisators und Forschers. Das Verdienst Fleischers war, 1899, die Gründung der Internationalen Musikgesellschaft, deren beide Organe er mit Johannes Wolf, Max Seiffert u. a. bis 1904 leitete; es verringert dies Verdienst nicht, daß Zerwürfnisse mit Hermann Kretzschmar und dem Verlag zu seinem Ausscheiden aus der Leitung der Gesellschaft führten.

Seine Dissertation: „Das Accentuationssystem Notkers in seinem Boetius" (1882) kündigt den Hauptweg an, den er als Forscher nehmen sollte. Er hat eine Reihe von z. T. populären Nebenarbeiten geschrieben, darunter eine Biographie Mozarts; sein Lebenswerk aber sind seine „Neumen-Studien" in 4 Bänden — 1895, 1897, 1904 und 1923 (dieser unter dem aufschlußreichen Titel „Die germanischen Neumen als Schlüssel zum altchristlichen und gregorianischen Gesang") — Untersuchungen, vielfach in ihren Ergebnissen bestritten (man erinnert sich der fruchtbaren Auseinanderzetzung zwischen Fleischer und Peter Wagner † in dieser Zeitschrift anläßlich des Erscheinens des 4. Bandes), aber von einer außerordentlichen Kraft der Anregung auf diesem ganzen umstrittenen Gebiet. Der Name Fleischers wird von der Musikwissenschaft in Ehren gehalten werden.

Moritz Bauer †

Im Namen der Schüler

Von

Franz Szymichowski, Frankfurt a. M.

In der Sylvesternacht 1932, knapp vor der Jahreswende, erlag Professor Dr. med. et phil. Moritz Bauer einem Herzschlag. Das musikwissenschaftliche Seminar der Johann Wolfgang Goethe-Universität zu Frankfurt am Main verliert mit ihm seinen Begründer und langjährigen alleinigen Leiter nur allzu früh. In tiefer Trauer stehen wir, Freunde und Schüler, am Grabe dessen, der Leben und Wirken vollkommen in den Dienst der Kunst und Wissenschaft gestellt hat, der in aufopfernder Fürsorge für seine Schüler, deren Förderung ihm ganz besonders am Herzen lag, stets zu jeder Hilfe bereit war, dessen universelles Wissen und überaus gründliche Arbeitsweise noch manch bedeutsames wissenschaftliches Werk erwarten ließen.

Prof. Moritz Bauer wurde am 8. April 1875 zu Hamburg als Sohn eines Kaufmanns geboren. Nach beendeter Gymnasialbildung widmete er sich, einem Wunsche seines Vaters nachkommend, dem medizinischen Studium, promovierte bei dem bekannten Anatomen Robert Wiedershein in Straßburg zum Dr. med. und kam seiner Dienstpflicht als Militärarzt nach. Erst dann konnte er seiner Neigung, die ihn schon früh zur Musik hinzog, folgen. Eine Lähmung des rechten Armes machte es ihm allerdings unmöglich, das erstrebte Ziel zu erreichen: die Laufbahn des Pianisten und Kapellmeisters. Er wandte sich nunmehr theoretischen und musikwissenschaftlichen Studien zu und promovierte 1904 in Zürich bei dem Anthropologen und Ethnologen Rudolf Martin mit der Dissertationsschrift „Beiträge zur anthropologischen Untersuchung des harten Gaumens“ zum Dr. phil.

Nach seinen eingehenden Studien bei H. Kretzschmar (Musikwissenschaft), A. Ruthardt (Klavier), R. Hofmann (Theorie) und G. Göhler (Dirigieren) wurde Prof. Bauer 1905 an Dr. Hochs Konservatorium nach Frankfurt a. M. berufen, um die Leitung eines musikpädagogischen Seminars zu übernehmen. Direktor Bernhard Scholz stand anfänglich der Aufnahme des jungen Dozenten, der sich offen zu Liszt und der Neudeutschen Bewegung bekannte, ablehnend gegenüber, weil ihm diese Haltung zu modern erschien. Mit größter Energie ging Moritz Bauer sofort an die Ausgestaltung seiner Tätigkeit, hielt Kurse über Ästhetik und gab dem Unterricht in Musikgeschichte, der ihm bald anvertraut wurde, mehr und mehr die Form von Universitätsvorlesungen. Daneben widmete sich Prof. Bauer einer rastlosen Forschertätigkeit auf allen Gebieten der Musikwissenschaft. So entstand 1908 die Streitschrift „Historie oder Pamphlet“, gerichtet gegen eine Musikgeschichte von Friedrich Spiro, in der sich Prof. Bauer aufs Energischste und mit vollem Erfolg für die Reinheit der historischen Forschung einsetzte. Neben einer Reihe kleinerer Veröffentlichungen, z. B. dem Aufsatz „Zur Bach-Interpretation“, der das Problem der Wiedergabe Bachscher Klaviermusik behandelt, ferner „Über Auffassung musikalischer Kunstwerke“, dessen Ziel es ist, den Musikliebhaber zu höherem geistigen Erfassen des Werkes und zu gerechter Beurteilung des Schöpfers zu führen, und Einzeluntersuchungen über Werke verschiedener Meister, erschien fast jedes Jahr eine Arbeit Moritz Bauers in den Jahresberichten von Dr. Hochs Konservatorium, so 1909 über Mendelssohn, 1910 über Schumann — jeweils zur Jahrhundertfeier des Geburtstags. Auf das gesamte Frankfurter Musikleben gewann Prof. Bauer einen maßgebenden Einfluß, nicht zuletzt durch seine zahlreichen Vorträge, in denen er sich an alle musikinteressierten Kreise der Stadt wandte. Frühzeitig trat er mutig und tatkräftig für Anton Bruckner und Gustav Mahler ein, die in jenen ersten Jahren des Jahrhunderts noch durchaus

verkannt und meist sehr verketzert waren. Auch zu dem dritten Großen der Jahrhundertwende hatte er eine starke persönliche Stellung: zu Hugo Wolf, durch dessen Liedwerk er für sein eigenes kompositorisches Schaffen entscheidend beeinflußt wurde. Studien an Wolfs Liedern führten ihn zu eingehender Betrachtung der Entwicklung des deutschen Liedes, und so zu dem Zweig der Musikwissenschaft, der ihm stets nahe blieb. Von besonderer Bedeutung aber ist, daß ihn die Wolf-Studien auf Franz Schubert hinwiesen. 1909 erschien seine erste Arbeit über diesen Tondichter im Jahrbuch des Freien deutschen Hochstifts, hervorgegangenen aus einer Vortragsreihe.

Der Wirkungskreis an Dr. Hochs Konservatorium, in welchem, wie in fast allen Fachschulen, die Beschäftigung mit der Kunstgeschichte hinter den praktischen Aufgaben zurücktrat, konnte seinen wissenschaftlichen Bestrebungen trotz des weitgehenden Verständnisses, das Iwan Knorr, der Nachfolger Bernhard Scholz' in der Direktion des Konservatoriums, bekundete, nicht genügen. Da fand Prof. Bauer ein neues Arbeitsfeld an der Akademie für Handels- und Sozialwissenschaften (aus der die Universität hervorging), wo er sich 1914 als Dozent für Musikwissenschaft habilitierte mit der Schrift „Beiträge zur Kenntnis der Lieder Franz Schuberts". Erst hier boten sich ihm die Möglichkeiten, die seiner Vorstellung von den Aufgaben wissenschaftlicher Lehrtätigkeit entsprachen. Ruhige Arbeit war ihm nicht vergönnt: der Weltkrieg riß ihn aus den Anfängen neuen Aufbaus heraus und führte ihn als Arzt zur Truppe. Aber auch in diesen schweren Jahren gehörte jede freie Minute der Forschung.

So erschien 1915 das Buch „Die Lieder Franz Schuberts", welches die in der Habilitationsschrift begonnene systematische und methodische Durchdringung des Liedschaffens Schuberts konsequent weiterführt. Die Erhellung des Liedproblems von den Textdichtern her führte gerade bei Schubert zu Ergebnissen, die von der späteren Liedforschung als grundlegend anerkannt wurden. Unter den im Verhältnis zu andern Großmeistern der Tonkunst nicht sehr zahlreichen Untersuchungen des Schaffens Franz Schuberts gewährt M. Bauers Werk, das im systematischen Teil vollständig vorliegt, im speziellen Teil mehr als die Hälfte des Gesamtplans, darunter Schuberts Behandlung der Goetheschen Gedichte, umfaßt, den tiefsten Einblick in die Kompositionsweise Franz Schuberts.

Die Kriegsjahre brachten eine Reihe von Veröffentlichungen über verschiedene Themen. In einem Aufsatz „Krieg und Kunst" ist Stellung genommen zu Problemen, die von höchstem Interesse waren uud die noch heute gültig sind; ebenso aktuell bleibt der Essay „Frankfurt und die Meister der Tonkunst", in welchem die bedeutenden Musiker, die mit Frankfurt in Berührung kamen, in chronologischer Folge kurz besprochen werden. Ein Meisterstück biographischer Beschreibung, künstlerischer Würdigung und der Darstellung des persönlichen Wesens eines zu Unrecht vernachlässigten Künstlers ist die 1916 entstandene Schrift „Iwan Knorr, ein Gedenkblatt" (Frankfurt a. M., Reitz & Köhler). In knapper, konzentrierter Form und bei äußerster Vollständigkeit des Überblicks über das kompositorische Schaffen enthält das Gedenkblatt eine Würdigung der vielfachen Verdienste Iwan Knorrs als Lehrer und Organisator, daneben eine Schilderung der Persönlichkeit, die nur der Wesensverwandtschaft entstammen kann. Dieselbe Kunst der Einfühlung — aus dem Gleichklang des Wesens und Wollens — durchdringt schon den Nachruf für Raoul Richter (Raoul Richter zum Gedächtnis, Inselverlag, 1914).

Ein Aufsatz aus dem Jahre 1918 „Zur Form der sinfonischen Werke Anton Bruckners" (Festschrift für Hermann Kretzschmar) gewährt Einblick in die weitgediehenen Vorarbeiten zu einem Brucknerbuche, dessen sofortige Vollendung der Krieg und die erste Nachkriegszeit verzögerten.

Nach Kriegsende nahm Professor Bauer seine Tätigkeit an der Universität und am Konservatorium wieder auf; mit hingebender Sorgfalt widmete er sich dem Ausbau des akademischen Musikwesens (1923 Ernennung zum Universitätsmusikdirektor),

gründete Studentenchor und -Orchester und eine Sammlung musikwissenschaftlicher Werke (die Denkmälerbände, Periodika, wertvolle Einzelschriften usw.). In seinen Vorlesungen behandelte er sämtliche Epochen der Musikgeschichte vom frühen Mittelalter bis zum späten 19. Jahrhundert. Die Übungen galten speziellen Problemen, z. B. den letzten Klaviersonaten oder den fünf letzten Streichquartetten Beethovens, wenn nicht die Erfassung eines Meisters (Schütz, Bach, Händel, Brahms usw.) oder einer Epoche (aus der Opern-, Oratorien-, Passions-, Sinfoniegeschichte usw.) nach vorgezeichneten Richtlinien in Angriff genommen wurden. Auch nahm er die so jäh abgebrochenen Forschungen wieder auf, in erster Linie die Fortsetzung seiner Schubertarbeit, die zunächst zu einem Aufsatz über Mayrhofer, erschienen im Novemberheft der Zeitschrift für Musikwissenschaft 1922, führte. Aus dem gleichen Bemühen um die Erforschung der Geschichte des deutschen Liedes übernahm Professor Bauer die Herausgabe von 15 Liedern Carl Friedrich Zelters in den Veröffentlichungen der Musikbibliothek Paul Hirsch in Frankfurt am Main. Daran schließt sich eine unveröffentlichte Arbeit „Franz Schubert und die Ballade" (1927 in einem Vortrage teilweise benutzt) und 1928 ein weiterer Aufsatz „Zu Schuberts Gedächtnis" (ZfM). Daneben drängten sich andere Probleme vor; so entstand aus der Beschäftigung mit Beethovens Werken eine Abhandlung „Formprobleme des späten Beethoven" (ZfM 1927), und eine leider unveröffentlicht gebliebene, in ihrer Selbstverständlichkeit überraschende Analyse des Chorfinales der Neunten Sinfonie (um 1920). Aus überstrenger Selbstkritik, sowie aus allzugroßer Bescheidenheit blieb manche Arbeit, manches schon bis ins Einzelne ausgearbeitete Werk liegen. Doch freigebig teilte er seine persönlichsten Forschungen seinem Hörerkreise mit, und manche Dissertation — deren Themen sich neben dem Gebiet der Liedgeschichte (H. Wolf, B. Klein, L. Berger, F. Mendelssohn, J. R. Zumsteeg usw.) mit verschiedenen Meistern (Monteverdi, Wagner, Schubert u. a.), oder Spezialforschungen beschäftigen — enthält den Niederschlag seiner eigensten Anschauungen. Viele hier nicht genannte Rezensionen, Referate und Aufsätze resultieren aus diesen ausgedehnten Forschungen. Durch die Lehrtätigkeit an Konservatorium — bis 1926 — und Universität übermäßig in Anspruch genommen, durch körperliches Leiden, das er sich durch die Strapazen des Krieges zugezogen hatte, in der Arbeit außerdem behindert, kamen selbst die umfassenden Skizzen zur Fortsetzung des Schubertbuches nicht mehr zur Ausführung.

Kunst und Wissenschaft vereinigte Professor Bauer in einer ganz seltenen Synthese. Er war niemals nur Buchgelehrter: jede seiner Schriften, jede seiner Vorlesungen entstand aus persönlichster wissenschaftlicher und künstlerischer Arbeit; stets ging seine Behandlung vom lebendigen Kunstwerke aus, das er höher stellte als alle Gelehrtenarbeit. Aus dieser Liebe zum Kunstwerk aber erklärt sich seine Betrachtungsweise, erklärt sich seine subtile Wiedergabe, sei es in Aufführungen des Studentenchores und Orchesters, sei es beim Begleiten am Flügel oder auch nur in den praktischen Beispielen, durch die er seine Vorlesungen bereicherte. Er war zu sehr Künstler, um nicht Wert oder Unwert sofort gefühlsmäßig zu erfassen, zu sehr Wissenschaftler, um nicht jedes Urteil mit strengster Gewissenhaftigkeit zu begründen. Dies war es, war er auch in uns, den Schülern, immer zu wecken bestrebt war. Klarste und zugleich knappste Darstellung in Wort und Schrift war sein oberstes Bemühen. Auch dazu suchte er seine Schüler zu erziehen, wie er überhaupt für seine Lehrtätigkeit seine beste Kraft hingab. Unmittelbarer Kontakt mit dem Schülerkreis war ihm Notwendigkeit. Ihr verdanken wir eine besondere innige Verbindung von Lehrer und Lernenden, die es uns ermöglichte, mit jeder noch so geringen Frage zu ihm zu kommen.

Wir werden stets mit der größten Liebe und Dankbarkeit seiner gedenken und bestrebt sein, fortzuwirken in seinem Sinne und nach seinem Worte:

> „In und mit den liebsten Schülern einmal fortleben zu dürfen, ist doch das einzige, aber auch einzig schöne Fazit eines arbeitsreichen Lebens."

Zum 3. Heinrich Schütz-Fest

der „Neuen Schützgesellschaft“ in Wuppertal-Barmen

Von

Bruno Maerker, Freiburg i. Br.

Wenn das Flensburger Schütz-Fest des vorigen Jahres Anlaß gegeben hat, auf die „Gefahr“ aufmerksam zu machen, „daß der Schütz-Bewegung eine Wendung gegeben wird, die ihrem Werden und Wesen widerspricht“, eine Gefahr, die darin bestehe, daß „dieses Fest so sehr nach dem Vorbild der traditionellen Bach-Feste geformt, so sehr als Parallelerscheinung konzipiert war, daß man sich fragen muß, ob die Notwendigkeit zu stofflicher Spezialisierung allein den Schütz-Festen ein Existenzrecht neben den Bach-Festen zu geben vermag“ [1], — so darf über das vom 7.—9. Jannuar 1933 in Wuppertal-Barmen gefeierte dritte Fest der „Neuen Schütz-Gesellschaft“ als die zunächst in die Augen springende Tatsache berichtet werden, daß die Kräfte, die in Barmen am Werk waren, gegen jene „Gefahr“ so entschieden wie bewußt Front gemacht haben. Und zwar geschah das so von Grund aus und konsequent, daß jener Musiker, der die Flensburger Tage so emphatisch als „das bisher bedeutungsvollste musikalische Ereignis des 20. Jahrhunderts“ bezeichnet hat, sich in Barmen wohl erheblich weniger hochgestimmt gefühlt haben dürfte, daß aber umgekehrt diejenigen, denen es in Flensburg unbehaglich geworden ist, in Barmen befreit aufgeatmet und gerade dieses äußerlich unscheinbarere Fest als ein jedenfalls sehr bedeutungsvolles Ereignis empfunden haben, als ein Ereignis, durch das der Entwicklung einer aus der musikalischen Kultur der Gegenwart nicht mehr wegzudenkenden Bewegung: der Wiederbelebung alter Musik, ein wichtiger, vielleicht der bisher wichtigste Markstein gesetzt worden ist. Was man heute „Schütz-Bewegung“ nennt, sollte in der Tat, seinem Werden und Wesen entsprechend, von der Tradition gewordenen Bach-Bewegung und deren heute typischen Äußerungsformen tunlichst unterschieden bleiben. Es sollte deutlich in Erscheinung treten, daß es dabei nicht lediglich auf die Unterscheidung der Objekte und Stoffgebiete ankommt, sondern daß man auf beiden Seiten auch ein von Grund aus verschiedenes Verhältnis zu seinem Gegenstande hat, und daß ebenso der Grundantrieb der „Bewegung“ in beiden Fällen von völlig verschiedener Natur ist. Es ist das Gebot der Stunde, in diesen Dingen auf möglichste Klarheit zu dringen, damit sich allenhalben der Wille durchsetze, die eigentümlichen ursprünglichen Kräfte, die in dem neuen Bemühen gerade um Schütz wirksam sind, in ihren gesunden Elementen reinzuerhalten und weiterzuentwickeln, auch die noch vielfach verworrenen Tendenzen zu klären und sie mit mehr Bewußtheit und Bestimmtheit als bisher zu der wirklichen Gestalt des Meisters, wie sie in der Geschichte steht, in Beziehung zu setzen. Zur Klärung der Situation in diesem Sinne beizutragen, möchten die folgenden Ausführungen versuchen.

Das Wiederaufleben Bachs und seines Werkes im Bewußtsein und in der musikalischen Praxis der Nachwelt ist als ein eigentümlicher geschichtlicher Prozeß in Erscheinung getreten und durfte mit Fug als eine von der Wirkungskraft des Bachschen Kunstgeistes hervorgerufene und wieder zu ihm hin ihren Weg suchende „Bewegung“ angesehen werden. Der erstrebte und auch sichtbar erreichte Erfolg der letzten Epoche dieser Bach-Bewegung (der Epoche der Bach-Feste, seit dem Jahrhundertanfang) war die förmliche Aufnahme und Eingliederung des Bachschen Werkes sowohl in das öffentliche wie in das private Musikleben und der Aufstieg

[1] H. Birtner, „Zur Schütz-Bewegung“ in „Musik und Kirche“, 4. Jg. (1932), S. 250ff.

des noch zu Beginn dieses Zeitabschnitts von dem größeren Teil der Musikerwelt nicht eben respektvoll behandelten Altmeisters zu unantastbar autoritativer Geltung. Was auf der Basis der aus dem 19. Jahrhundert überkommenen Organisationsformen des modernen Musikbetriebs, auf die ja die Bach-Bewegung um diese Zeit durchaus eingestellt war, überhaupt für Bach hat geschehen können, dürfte heute aber, nachdem alle von dort her in Betracht kommenden Mittel und Handhaben eingesetzt worden sind, wirklich geschehen sein: wenigstens die Hauptmasse der Bachschen Musik ist nicht mehr nur einem Kreis von Eingeweihten vertraut, sondern wird von allen Musikern und Laien, denen es um die Musik überhaupt ernst ist, als ein selbstverständliches Besitztum unserer Kultur in Acht und Pflege genommen. Der schaffende Geist der Gegenwart hat denn auch mit diesem „Pfund" schon solchermaßen zu wuchern gewußt, daß vieles Eigentümliche der neuesten Musikentwicklung ohne eine erneute intensive Einwirkung Bachs undenkbar ist. Seitdem die moderne Bach-Pflege aber andrerseits so groteske Schößlinge hat treiben können wie jene vom Standpunkt Bachs selber aus völlig undiskutierbaren monströsen Sensations-Aufführungen einer „Kunst der Fuge", dürfte jedenfalls die „öffentliche Wirkung" des großen Thomaskantors ihren unüberbietbaren Kulminationspunkt überschritten haben und überhaupt in ein sehr fragwürdiges Stadium hineingeraten sein. Was jetzt vor allem not tut und für die Zukunft wesentliche Bedeutung hat, ist nur mehr wieder das Eine, mit dem einst die geschichtliche Entfaltung der Bach-Bewegung grundgelegt worden ist: „die stille, bescheidene Arbeit vieler unbekannter Menschen, die bei Bach nichts anderes suchen als innerliche Befriedigung und Mitteilung dieses Reichtums an ihren Nächsten" [1].

Aus dieser Situation der Bach-Bewegung führt nun aber kein Weg zur heutigen Schütz-Renaissance, und auch die stoffliche Erweiterung des Interessenkreises vom Mittelpunkt Bach bis zu Schütz hin, wie sie auf den Bachfesten schon üblich geworden war, konnte als vermittelnder „Übergang" nicht ernstlich in Betracht kommen. Ob man überhaupt von einer „Schütz-Bewegung" sprechen kann, scheint, wenn man diese Wortverbindung in ihrer eigentlichen Bedeutung ernst nehmen will, fraglich. Denn es ist ja offenbar, daß das Bemühen um Schütz, das in so unverhältnismäßig kurzer Zeit solch repräsentative Formen angenommen hat, die entscheidenden Kennzeichen einer abgrenzbaren, ursprünglich gerade an der Gestalt dieses bestimmten Meisters orientierten und von ihm her aus eigener Triebkraft in Gang gekommenen „Bewegung" vermissen läßt, und daß die Analogien zur Bach-Bewegung eben nur die von dort übernommenen Organisationsformen betreffen. Allerdings ist es eine „Bewegung" und keine willkürliche Mache, Mode oder dergleichen, worin die Hinwendung zu Schütz ihren G r u n d und ihre V o r a u s s e t z u n g e n hat; aber das ist das Charakteristische, daß man Schütz gewahr wurde, auf ihn stieß und schließlich unausweichlich in seinen Bann gezogen wurde auf Wegen, die recht aus unbeschwerter Entdeckerlust und ohne allzu bestimmte Ziele einfach in die Ferne hinein gesucht worden waren. Wer Schütz so fand, ohne ihn als Person und Gestalt eigentlich gesucht zu haben, war zunächst einmal die auf eigene Faust singende und musizierende Jugend der Nachkriegsjahre, die sich allenfalls von den beiden markanten Richtpunkten: Bach einerseits und Palestrina andrerseits, hatte leiten lassen. Die Art nun, wie man von diesen beiden Polen aus erst sehr allmählich mit der dazwischenliegenden geschichtlichen Landschaft vertraut wurde und wie der Hauptakzent des Entdeckens und Nacherlebens zunächst durchaus auf der S i n g m u s i k der älteren Zeit lag, steht in merkwürdiger Analogie zu dem erlebnisreichen Erkenntnisweg, auf dem Carl v. Winterfeld hundert Jahre vorher dazu gelangt war, den Meister Heinrich Schütz als den größten Schüler und Fortsetzer des G. Gabrieli den Freunden der älteren Kunstgeschichte „zuerst wiederum in das Gedächtnis zu rufen".

[1] Worte A. Schweitzers am Schlusse des Kapitel „Tod und Auferstehung" in seinem „J. S. Bach".

Zu diesem mehr von den Kunsttraditionen des 16. Jahrhunderts als von Bach her gesehenen Schützbild Winterfelds, in dem vor allem die Züge des Vermittlers zwischen den in sich abgeschlossenen Kunstwelten des 16. und 18. Jahrhunderts hervortreten, steht denn auch das heute in den Kreisen der Jugendmusikbewegung und einer analog orientierten jungen Musikwissenschaft neu sich formende in viel engerer Beziehung als zu dem, das sich die neuere Forschung, der von der Bach-Bewegung her üblich gewordenen Sehweise folgend, gemacht hatte (vgl. das Kapitel „Von Schütz zu Bach" in Riemanns Hdb. d. Mg.).

Noch von einer andern Seite haben neue Wege zu Schütz geführt — bzw. ist die neue Art, Schütz zu sehen, wesentlich mitbestimmt worden: von der sog. Orgelbewegung her, die ja auch mit der Jugendmusikbewegung in fortwährendem Kontakt gestanden hat, so daß heute die eine ohne die andre gar nicht mehr recht zu denken ist. Wichtig war hier nicht nur die Tatsache, daß die bis dahin allzusehr noch von Bach her gewürdigte und mit Hilfe verzweifelter Interpretationskünste mühsam genug „dem modernen Empfinden angenäherte" Orgelmusik des 17. Jahrhunderts als solche sich plötzlich einer spontan durchbrechenden neuen Anschauung in vitaler Unmittelbarkeit erschloß, — von weit allgemeinerer Bedeutung war vielmehr, was man als das bahnbrechende Ereignis in der neuesten musikhistorischen Forschungsgeschichte ansprechen darf: das erstmalige, unsern traditionell begrenzten Empfindungshorizont durchbrechende unbefangene Gewahrwerden einer uns geschichtlich entrückten fremden, nach eigenem Gesetz organisierten Klangwelt. Mit der Beschwörung des lebendigen Klanges der „Praetoriusorgel" war aber der Eintritt in das Klangreich des frühbarocken Instrumentariums überhaupt errungen, ja mehr als das — noch weit fernere Klangwelten rückten uns nahe und ließen sich als Organismen wahrnehmen, und die historische Erkenntnis vermochte unter dem Gesichtspunkt des „Wandels der Klangideale" in die geschichtlichen Phänomene mit grundsätzlich neuen Deutungsmöglichkeiten einzudringen. Das alles aber mußte endlich, angewendet auf die Klangerscheinung der Werke H. Schützens, zur Folge haben, daß auch sie den aufgeschlossenen Sinnen der jungen Generation in einer weit originaleren und unmittelbareren Wirkung entgegentrat als es bis dahin je hatte der Fall sein können.

Sieht man diese Vorgänge auf die in ihnen wirkenden gemeinsamen, aus der Not der Gegenwart geborenen Tendenzen hin an, in denen das Gesamtleben nach einer geistigen Neuorientierung sucht, so stellt sich der Sachverhalt wohl so dar: eine Hinwendung zur musikalischen Vergangenheit von solch vitaler Spontanëität und von solchem Ausmaß (hinsichtlich der bewältigten Stoffmasse wie hinsichtlich der Vielfalt der Musizierformen) ist in der bisherigen Geschichte unerhört; die Gründe für dieses Ereignis müssen tief genug in der kulturellen Gesamtverfassung der Zeit liegen. Mit einer solchen Wendung suchte sich eine zukunftshungrige Jugend zunächst einen „Ausweg" aus einer chaotischen Gegenwart, ein elementar sich regender und ein revolutionäres Pathos der „Gemeinschaft" erzeugender Drang trieb sie über die Traditionsschranken der Gegenwart hinaus „ins Freie" jener Jahrhunderte, wo man im Umgang mit Kulturen, die gleichermaßen auf urwüchsig volkhafte Fundamente wie auf große metaphysische Ordnungen gegründet schienen, sich von dem Alpdruck der Gegenwart befreit fühlen durfte; wo man sowohl sich selbst als einzelnen Musikanten wie überhaupt die Ausübung des Musizierens aus privater Vereinzelung und Unverbindlichkeit herausgehoben und in „gebundene" objektive Zusammenhänge eingegliedert nacherleben konnte. Zutiefst hatte hier, trotz allen Anscheins und aller tatsächlichen Beimischung von „Romantik", zugleich mit dem Ekel vor der Gegenwart eine neue Wirklichkeitserfahrung Raum gewonnen, und von ihr aus ergriff ein redliches Bestreben die Herzen, sich von solchen, als den eigenen Zukunftswunschbildern verwandt erkannten geschichtlichen Gestalten und Formen auf die neu zu bauende Zukunft hin „erziehen" und bilden zu lassen. Eine besondere Erscheinungsform haben sich diese auf eine neue „Gebundenheit"

und objektive Erfülltheit der Lebensformen und -beziehungen hinzielenden Tendenzen innerhalb der Kirche (der katholischen ebenso wie der protestantischen), angewendet auf die gottesdienstlichen Begehungen, in der sog. „Liturgischen Bewegung“ geschaffen. In ihr tritt ein entscheidender Grundtrieb des heutigen Lebens besonders deutlich hervor. Das neue „Erwachen der Kirche in den Seelen“ ist ein nur noch allgemeineres, die gleiche Grundströmung verratendes Zeichen. Diese Tendenzen sind heute schon, mannigfach vermischt, solchermaßen in die Breite gedrungen, daß sie bei allen nur denkbaren „Erneuerungen“ und „Wiederbelebungen“, wo immer sie versucht werden, im Spiele sind und die eigentlich tragende irrationale „Grundstimmung“ abgeben.

Dieses alles gehört nun aber zu den wesentlichen Voraussetzungen auch der neuen Schütz-Pflege. Es ist selbstverständlich, daß dabei vieles mit einfließt, das die Reinheit der ursprünglichen Impulse trübt und schließlich zu einer bedeutenden inneren Gefahr der Bewegung werden kann. Mögen sich irgendwelche Absichten und Sonderinteressen den Namen Schütz in einem andern Sinne auslegen, — im rein ursprünglichen Sinne der großen musikalischen Renaissancebewegung gesehen, rückt die Gestalt Schützens in unserem Bewußtsein mehr und mehr in eine einzigartige Stellung hinein: denn sie ist es gerade, die, so hoch und markant wie keine andere, aber auch so problematisch wie keine andere, mitten in dem heute so nah an unsere Gegenwart herangerückten historischen Raume zwischen S. Bach und M. Luther aufragt und von ihrer kritischen Mitte her alle diesen Raum kreuzenden Tendenzen zur möglichst klarsten Formulierung ihrer Losung zwingt. Sie ist ja geradezu das inkarnierte Gewissen alles dessen, was sich zwischen Luther und Bach begeben hat. Schütz steht nicht nur den nackten Jahreszahlen nach, sondern in einem inhaltlich-symbolischen Sinne genau in der Mitte des Hauptbereiches der von uns heute praktisch wiedererweckten alten Musik und mahnt uns an die Problematik aller unserer Anteilnahme bald für die ältere bald für die jüngere Epoche jenes Zeitraums. Wie sich in seinem Werk in einzigartiger Weise Alt und Neu begegnen, wie er als der kühnste Eroberer seiner Zeit und seines Volkes in neue Regionen vorstieß und sich doch zugleich als der bewußteste Bewahrer alten Erbes eindringlich vernehmen ließ, wie er sich uns endlich als eine Künstlerpersönlichkeit von unvergleichlicher Prägung und Größe offenbart, in deren Menschentum uns Einblicke wie in keine andere der älteren Zeit überhaupt gestattet sind, ist Schütz gewiß derjenige Großmeister, der in den kommenden Jahren immer wieder in den Mittelpunkt eines lebhaften Interesses der wissenschaftlichen Forschung und der Praxis gewisser Liebhaberkreise nicht nur, sondern auch wohl des „öffentlichen Musiklebens“ treten wird. In diesem Sinne mag es drum durchaus gerechtfertigt sein, daß wir eine „Schütz-Gesellschaft“ und regelmäßige „Schütz-Feste“ haben und haben werden. Philipp Spitta hat noch 1894 ausgesprochen: „Als Vermittler zwischen zwei Kunstperioden von fundamentaler Gegensätzlichkeit hat Schütz dem Verständnis unserer Zeit gegenüber einen schweren Stand. Es fällt leichter, die Kunst des 15. und 16. Jahrh. zu begreifen, bei der im voraus angenommen wird, daß auf eine Menge von modernen Voraussetzungen schlechthin verzichtet werden muß, als die Kunst einer Zeit, in welcher die Anschauungen der Gegenwart und fernen Vergangenheit sich unentwirrbar durchkreuzen . . .“ Was Spitta an Schütz noch als verständniserschwerend glaubte ansehen zu müssen, übt heute eine ganz eigene Anziehungskraft auf uns aus und kann für uns zur Voraussetzung einer eigentümlich intimen Beziehung zu ihm werden, — das Stück Krisen-Geschichte, das wir selber erleben, scheint uns in der Tat in die rechte Disposition gebracht zu haben, ihn nun „allseitig zu würdigen und innerlich ganz uns wieder anzueignen“, wie es Spitta als die unserem Jahrhundert vorbehaltene Aufgabe bezeichnet hat.

* * *

Das Barmer Fest trug in allem die Signatur des Ernstes, der Besinnung und des Verantwortungsbewußtseins, wie sie der Zeitsituation einzig gemäß ist. „Im vollen Bewußtsein der Fragwürdigkeit einer derartigen Veranstaltung“ hatte man dazu eingeladen und im Vertrauen darauf, daß es sich in ihm handeln werde um die „sichtbare Form von Bestrebungen einer in unserm Musikleben wachsenden Bewegung von allgemeiner Gültigkeit“; der weit über Erwarten starke Zustrom auswärtiger Festteilnehmer dürfte wenigstens dieses Vertrauen in hohem Maße gerechtfertigt haben. Wenn aber heute Menschen in solcher Zahl zur Begehung eines „Schütz-Festes“ zusammenströmen, hat sie schwerlich die Aussicht auf berauschende Festgenüsse und geruhsame Festbehaglichkeit angelockt: eine tiefe Unruhe und „Krisenstimmung“ ist es, was sie zusammentreibt. Viele Fragen, auf die Antworten gesucht werden. Viele erwartungsvolle Fragen an Schütz, den eben erst in großen Umrissen über unserer Zeit sichtbar werdenden geheimnisreichen alten Meister, nach seinen Beziehungen zu uns und unserer Gegenwart. Prof. Dr. Wilibald Gurlitt hat seine Aufgabe darin gesehen, gerade solche „gegenwärtige“ Fragen, von denen die Luft erfüllt ist, auszusprechen und zu beantworten, als er bei der Eröffnung des Festes zu einem Vortrag über „H. Schütz in Geschichte und Gegenwart“ das Wort ergriff.

Nicht durch Tages- und Zweckrücksichten auf irgendwelches „Zeitgemäße“ an Schütz könne ein solches Fest und soviel Anteilnahme an ihm verursacht sein, echter Grund zu einer Feier könne nur liegen in einer neuen gemeinsamen geistigen Sicht der Feiernden auf das Wesen des großen Menschen und Künstlers um dieses Wesens willen. Gegenüber der Frage, die Schütz als Gestalt der Geschichte zu unserer Gegenwart in Beziehung gesehen werden könne, galt es zu erweisen, daß gerade diese Gegenwart als „unser Beziehungspunkt“, als „unser Standort“ auch die lebendigen Bedingungen für alle musikgeschichtliche Erkenntnis in sich schließe. Solche Erkenntnis, in ihrer Voraussetzung an die musikalische Lage der Gegenwart gebunden, als Ganzes auf die heute hier und jetzt und für uns lebendige und gültige Idee der Musik und des Musizierens bezogen, hat darum auch in Hinsicht auf Schütz eine entscheidende Umorientierung erfahren müssen, seit die musikalischen Erneuerungsbewegungen der Nachkriegszeit (zu denen auch die Schütz-Bewegung gehört) unser Musikleben umzubilden begonnen haben. Diese Wende erscheint als neue gemeinsame Sicht der um 1890 Geborenen gegen die Musikidee des letzten einheitlichen Gesamtstils der europäischen Musik, des Impressionismus. Seit der Weltkrieg die Scheinwelt des impressionistischen Artisten demaskiert hat, lassen Musik und Musizieren sich nicht mehr abdrängen in die Pausen des sorgenden Lebens, sondern suchen aus ihrer Lebensabgeschiedenheit zurück zu neuer Berührung mit der Wirklichkeit menschlicher Lebensverhältnisse. Bei dieser Wende wird auch die Eigenart religiös, kirchlich bestimmter Musik wieder sichtbar, erwacht neues Verständnis für den geistigen Ort der Kirchenmusik. Das neue Schützbild wird darum auch nicht mehr denkbar sein ohne eine innige Beziehung zu der von solchen Wandlungen bedingten, seit dem Kriege schnell aufgeblühten musikgeschichtlichen Erforschung des Mittelalters und der Reformationszeit. Innerhalb der Musikgeschichte des deutschen Luthertums treffen wir Schütz an in der Auseinandersetzung zwischen Orthodoxie und Mystik, wobei er auf der Seite der Mystik steht, gegenreformatorischem Geiste verwandt. — Von den geistigen und konkret-musikalischen Verhältnissen der Reformationszeit ausgehend, charakterisierte Gurlitt sodann anschaulich Schützens Stellung in den umwälzenden Bewegungen seiner Zeit. Hervorgehoben seien die Sätze: Wesentlichen Wandlungen der Musik und des Musizierens entspricht die Herkunft ihrer Träger aus anderen als den traditionellen Ständen und Berufen. Schütz stammt weder aus einer Kantoren- oder Organistenfamilie, noch aus dem lutherischen Pfarrhaus (wie M. Praetorius und H. Schein); ihm fehlt die Geborgenheit in der Tradition, und er reagiert auf diese seine Lage mit einem neuen Musiker-

bewußtsein von der „Profession von der Musik“. Hierin wurzelt seine Stimmung vom Lastcharakter des ihm aufgebürdeten Musikertums. Hierin wurzelt die in seinen Bildnissen packend zum Ausdruck kommende Entschlossenheit eines schwermütigen Schicksalsernstes . . . Gurlitt schloß mit der Aufforderung, das Erbe Schützens, der in seinem Werk zu uns rede als ein treuer Knecht der Wahrheit Gottes, zu feiern „als das Gewissen in der heute und für uns lebendigen und gültigen Musik und Musikpflege der Gegenwart“.

Nicht minder eindringlich und Besinnung weckend wußte anderntags Prof. D. Dr. Stählin als Prediger den ganzen Wirklichkeitsernst des Epiphanias-Gedankens, „daß Christus Jesus kommen ist in die Welt, die Sünder selig zu machen“, seinen Hörern vor die Seele zu rufen. Wenn er Gelegenheit nahm darauf hinzuweisen, daß in einem ganz unsentimentalen, sachlich-radikalen Ernstmachen mit dieser Grundvorstellung des Christentums bei den alten Kirchen-Komponisten und insbesondere bei Schütz gewiß eine wesentliche Voraussetzung für die aus ihren Tönen uns so mächtig ansprechende Kraft der Verkündigung zu suchen sei, so war damit ebenso treffend wie taktvoll auch von der Kanzel aus eine Beziehung zu dem musikalischen Gegenstand des Festes geknüpft, wie sie der Gesamtstimmung gerade dieses Festes nicht besser hätte entsprechen können.

In Barmen ist treulich und redlich im Geiste eines echten Ergriffenseins von Schütz musiziert worden. Alle jene Bedingungen und Kräfte schienen besonders rein wirksam geworden zu sein, die wir als die ursprünglich tragenden der großen musikalischen Renaissancebewegung aufgezeigt haben. Es war wohl das erste derartige Fest, durch das sich der Wille der jungen Generation so umfassend, zugleich in kompromißloser Eindeutigkeit und heller Besonnenheit, hat aussprechen können. Es hielt sich zwischen den beiden extremen Tendenzen, wie sie etwa in Celle einerseits, in Flensburg andererseits vorgeherrscht haben, auf einer gesunden mittleren Linie, die allein Aussicht hat, in Zukunft fruchtbar weiterentwickelt zu werden. Es war ein Fest, dessen Gestaltung in jedem Zug verriet, daß es in dem verhältnismäßig kleinen, aber um so geschlossenern Menschenkreis, der es trug, seinen natürlichen Lebensgrund hatte, und daß es nicht, wie es sonst so leicht geschieht, nur durch die gewaltsame Kraftleistung eines Einzelnen zustande gekommen war, der sich alle benötigten Mittel auch aus einer der Sache fremden Sphäre willkürlich-künstlich heranholt. In schöner selbstverständlicher Konsequenz schloß sich alles musikalische Tun bei all seiner Vielfältigkeit zu einem ganz und gar einheitlichen, aus einem Impuls erwachsenen und von einem Hauche beseelten Akt zusammen. Ohne daß er dabei die bekannte krampfhafte Kraft- und Nervenanspannung hätte aufbieten müssen, waltete der junge Organist an der Alt-Wupperfelder Kirche und Dirigent des Bachvereins Barmen Gottfried Grote mit stiller, gesammelter Energie als der Leiter des gesamten musikalischen Geschehens und hielt den weitverzweigten Aufführungsapparat, ohne daß es besonders auffiel, sicher in der Hand. Er hatte das Fest in fast einjähriger liebevoller Arbeit mit seinem Bachverein langsam aufgebaut, helfende Freunde wie die Organisten Hugo Berger-Berlin und Ludwig Doormann-Göttingen waren hinzugetreten. Als wesentliche Hilfstruppe war das Instrumental-Ensemble des „Folkwang-Studio für alte Musik“, Essen, unter Waldemar Woehl (mit seinen Violen und Violinen, Blockflöten und Posaunen) gewonnen worden, wodurch wichtige Besetzungsaufgaben unter konsequenter Verwendung historischer Instrumente gelöst werden konnten. Die Firmen Furtwängler & Hammer-Hannover und Steinmeyer-Öttingen hatten kürzlich nach Angabe von Dr. Mahrenholz erbaute Positive zur Verfügung gestellt, die für eine sachgemäße Durchführung des per choros-Musizierens als Continuo-Instrumente unentbehrlich waren.

Der Aufführungsstoff war von Grote nach großen Gesichtspunkten ausgewählt, mit Bedacht disponiert und auf das Verhältnis der berücksichtigten Gattungen hin wohlabgewogen worden. Eigentliche Konzertwirkungen waren vermieden; der Hörer sollte nicht überwältigt, sondern zu besonnenem Auffassen angeregt werden. Auch

Zahl und Länge der Veranstaltungen war maßvoll genug, um „Zeit zur Besinnung und Verarbeitung des Gehörten“ zu lassen. Über die Hälfte der aufgeführten Musik war Schütz selber vorbehalten; einen weiteren bedeutenden Teil machte die mit den Vokalwerken abwechselnde selbständige Orgelmusik von älteren und jüngeren Zeitgenossen Schützens aus. Grundsätzlich war das durchgehende Bestreben, in allen Fragen der Aufführungstechnik durch entschlossen zupackende, getreu an dem historischen Wissen orientierte praktische Versuche den originalen Intentionen möglichst nahe zu kommen. Der inhaltlich beherrschende Gedanke war aber offenbar: Schütz als Kirchenmusiker zu der Festgemeinde reden zu lassen; seine Musik sollte ihr „vollständiges Aufgehen im protestantischen Gottesdienst“ erweisen. Für die Werkauswahl ergab sich daraus freilich, daß wesentliche Züge im Antlitz Schützens von vornherein außer Betracht bleiben oder doch sich eine Umdeutung gefallen lassen mußten; so waren die profanen Gattungen überhaupt, aber auch oratorisch-szenenartige Stücke (von denen das Flensburger Fest noch eine ganze Reihe in den Vordergrund gestellt hatte) durchaus vermieden. Dafür beherrschten Werke von religiösem Charakter im engsten Sinne das Bild, von denen viele die gottesdienstliche Verwendung unter entsprechenden Umständen wohl mehr oder weniger gestatten oder gar nahe legen, von denen aber nur die wenigsten im eigentlichen Sinne einem eindeutigen liturgischen Zwecke zugeordnet sind (— möchte eine solche dem Gegenstand wenig entsprechende Einengung des Blickes nicht dahin zu deuten sein, daß die „liturgische Tendenz“ innerhalb der Schützbewegung die Neigung hat, sich auf Kosten einer unvoreingenommenen Beurteilung der Sachlage bei Schütz Geltung zu verschaffen!). Doch war auch diese Auswahl wohl geeignet, eine umfassende Überschau über weite, wesentliche Gebiete von Schützens Schaffen zu vermitteln. Die Hauptmasse schied sich zu etwa gleichen Teilen in „Concerti per choros“ venezianischer Provenienz und in eigentliche Motetten (älteren und neueren Typs, ohne und mit Basso continuo) und kam in zwei Abendmusiken und im Festgottesdienst zu Gehör.

Der venezianischen Heimat der Schützschen Polychorie huldigte man zu Beginn durch Aufführung eines hieratisch-feierlichen Magnifikat für drei nach Klanghöhe abgestufte Chöre von Andrea und (neben einer doppelchörigen Instrumentalcanzone) einer in ihrem Empfindungsgehalt lebhaft auf Schützsche inbrünstige Gebets-Pathetik vorausweisenden doppelchörigen Motette von Giovanni Gabrieli („O Jesu mi dulcissime“). Beiden Stücken hatte Grote durch bald zu-, bald abtretende Instrumentalkapellen den ihnen ursprünglich zukommenden differenzierteren Farbenglanz und Klangreichtum mit Geschick und Glück wiederzugeben versucht. Bei Schütz selber aber ging man in der „Anstellung“ nie über das durch die Partitur ausdrücklich Verlangte hinaus und verzichtete damit öfter auf Wirkungen die nahe gelegen hätten, was z. B. gerade im Falle des nur „a cappella“ in vollem Chor, ohne alle Klangdifferenzierung gegebenen doppelchörigen Psalm 84 zu bedauern war. Um so sicherer war man zur Anwendung reicherer Mittel in den übrigen Stücken von dem Meister selber angeleitet, so in dem breit angelegten Psalm 111 für Doppelchor und Instrumentalkapellen, besonders aber in dem Schlußstück des Psalmwerkes von 1619, und dem erst von H. Spitta wieder entdeckten Magnifikat (für drei Chöre). Beide letztgenannte Werke bildeten Glanzpunkte des Festes; unübertroffen und einzigartig kam aber das erstere zur Wirkung, jenes von Schütz mit genauesten Besetzungsangaben versehene, in der köstlichen Naivität seiner thematischen Erfindung wie in seinen delikaten Klangkontrasten bezaubernde dreichörige Konzert à 17 „Jauchzet dem Herrn“. — Man hat sich alle Mühe gegeben, in der alten Wupperfelder Kirche (einem rechteckigen Innenraum von reinem Saalcharakter) durch räumlich weit getrennte Aufstellung der Chöre die gemeinten Wirkungen zu erreichen. Die musikalischen Dispositionen ließen sich aber nie mit korrespondierenden architektonischen Verhältnissen in die so wichtige zwanglose, mit Auge und Ohr unmittelbar wahrzunehmende Übereinstimmung bringen. So überzeugend die besonderen technischen Schwierigkeiten

des per choros-Musizierens in der Ausführung selbst auch überwunden erschienen, — es wurde doch als ein judicium ex auditu klar, wie sehr diese Musikart vor allem die Resonanz einer ganz und gar entsprechenden Architektur braucht, um ganz als das lebendig werden zu können, was sie tatsächlich ist und sein will: in Klang und Widerklang atmender, tönend bewegter Raum.

Der südlich empfundenen sinnenfrohen Festlichkeit solcher (ursprünglich für die dekorative Ausstattung hochfeierlicher Vespergottesdienste bestimmten) Psalmen und Hymnen trat der ganz den inhaltlichen Vorwurf, der von innen her zu gestaltenden Wortaussprache und -auslegung zugewendete, Schützens nordisches Temperament verratende Ernst der eigentlichen Motettenwerke gegenüber. Innerhalb derselben hoben sich wiederum drei umfangreiche, von intensivster Expressivität erfüllte Stücke aus den Cantiones sacrae von 1625 charakteristisch von dem Rest der „eigentlich zum Pult", für die liturgische Kantorei bestimmten gottesdienstlichen Gesänge ab. Der von dramatischer Leidenschaftlichkeit überströmende erste der sogenannten Bußpsalmen „Domine ne in furore tuo" (mit obligatem Basso continuo), der dem modernsten in den Cantiones vertretenen Typus angehört und an die Darstellungskunst der Sänger enorme Anforderungen stellt, war den Solisten überlassen; die beiden anderen Stücke sang der Chor a cappella (in kleinerer und größerer Besetzung) mit erstaunlicher musikalischer Beherrschung, aber doch mit einer allzu leichten, flachen Klanggebung, auf Kosten des hier nun einmal den Kern der Sache ausmachenden, auch nur in solistischer Besetzung ausschöpfbaren Ausdrucks. Das galt überhaupt allgemein von den Leistungen des prachtvoll „bestimmten" und auch in „großer" Besetzung erfreulich kleinen Chores: dieses Singen war in seiner außerordentlichen Unbeschwertheit, Beweglichkeit und Klanghelle — an sich unschätzbare und heute noch sehr seltene Qualitäten — in der Gefahr, allzu gewichtlos und ungebunden über das eigentlich zu Singende in lieblich unbekümmerter, sich selbst genießender Regsamkeit hinwegzufliegen.

Ein Nachmittagskonzert war ausschließlich monodischem Konzertgesang und größeren, ebenfalls konzerthaften Formen der Orgelmusik gewidmet. Wenn man hier eine Folge von 15 „Geistlichen Concerten" des verschiedensten textlichen und musikalischen Gehalts in unablässig wechselnden Stimmenkombinationen[1], unterbrochen von vier weitausladenden Orgelwerken (von Scheidt, Weckmann, Tunder und Buxtehude) zu hören bekam, so schwand allerdings die Möglichkeit, dieses alles als geordneten Zusammenhang im Sinne einer auch gedanklich und funktional durchgestalteten musikalischen Feierstunde aufzufassen. Die Wirkung war vielmehr eine recht profane, — man fühlte sich gleichsam in ein klingendes Museum versetzt, wo man sich angewiesen sah, sich den von allen Seiten andrängenden künstlerischen Eindrücken wählerisch hinzugeben, oder aber sich mit fachmännisch gespitzten Ohren auf das Studium der bloß formalen und aufführungstechnischen Dinge zu verlegen. Das war, auch gerade angesichts der gebotenen Leistungen, sehr zu bedauern. Man wurde aber umso deutlicher gewahr: jedes einzelne solcher Schützschen Konzerte nimmt durch die Erregtheit und Eindringlichkeit seiner Sprache so viel Aufmerksamkeit in Anspruch, daß es ein (wenn auch sinngemäßes) Nebeneinander mit seinesgleichen nur in allerbeschränktestem Maße verträgt, und daß überhaupt die Einordnung solcher Stücke in einen wesensentsprechenden Aufführungszusammenhang (als welcher der kirchlich-liturgische durchaus nicht ohne weiteres in Frage kommen kann) noch ihre eigenen schweren Probleme hat.

Eine sonst gänzlich außer Acht gelassene Seite des Meisters Schütz kam in der zweiten Abendmusik doch noch zu schöner, geschlossener Anschauung: des Historien-Musikers letzte, weitläufigste und am reichsten ausgestattete Arbeit im „concertieren-

[1] 12 „Kleine Geistliche Concerte" aus den Sammlungen von 1636/39 und drei „Symphoniae sacrae" aus dem 2. Teile von 1647; letztere erschienen gleichzeitig, herausgegeben von H. Birtner, in praktischer Neuausgabe, im Bärenreiter-Verlag.

den Stylo“, die in der höchsten Kunstreife prangende „Historia von der Geburt Jesu Christi“ erlebte unter Einsatz aller Vokalsolisten und der trefflichen Instrumentalisten des Folkwang-Studio eine im Klangbild den Intentionen des Autors denkbar angenäherte Aufführung.

G. Grote hat in seinen das Programmbuch begleitenden detaillierten Angaben zu jeder einzelnen Programmnummer einen mit aller Gründlichkeit gearbeiteten Rechenschaftsbericht über die jeweiligen Quellen und seine aufführungstechnischen Maßnahmen erstattet und es dabei auch an Bemerkungen nicht fehlen lassen, die Fragen der formal- und inhaltsästhetischen Deutung betreffen. Dieser Anhang bezeugt imponierend, wie gewissenhaft die praktische Arbeit der Barmer geistig unterbaut war. Es ist bei solchen Verhältnissen verständlich, daß man zum Abschluß des Festes ein Referat mit anschließender Aussprache über „Fragen der Aufführungspraxis bei Schütz“ sogleich „der Auswertung des Gehörten“ hatte dienen lassen wollen. So ausgezeichnet auch der musikwissenschaftliche Berater und Helfer Grotes, Privatdozent Dr. H. Birtner, als Referent sich seiner Aufgabe zu entledigen wußte, für eine irgendwie förderliche Aussprache fehlten doch die Voraussetzungen. — Das neuartige Verhältnis zwischen musikalischer Praxis und Musikwissenschaft, wie es sich in der in Barmen geleisteten Arbeit erstmals bei bedeutender Gelegenheit öffentlich bekundet und — bewährt hat, gibt aber Anlaß, das Typische an ihm noch etwas näher zu charakterisieren. Der neue Musiker-Typus, den Grote und seine Freunde so vorteilhaft repräsentieren, steht zur Musikwissenschaft und ihrem Erkenntnisgut von vornherein in einem durchaus sachlich-positiven Verhältnis, das ihm ermöglicht, den ganzen Nutzen historischer Erkenntnis in konsequenter Weise für seine Praxis auszuschöpfen. Das konnte nur möglich werden, seitdem auch das Nachempfinden der alten Musik aus einem „sentimentalischen“ in eminentem Maße ein „naives“ geworden ist: Seele und Sinne haben eine Haltung als selbstverständlich angenommen, die das originale Klang- und Ausdrucksgepräge alter Musik ohne Zwang stets auch als das „schönste“ und vollkommenste aufzufassen und — im Zweifelsfalle — auch aufzuspüren weiß. Mit dem charakteristischen Zwiespalt zwischen Wissen und Fühlen, der den älteren Musiker gegenüber der alten Musik so oft an einer „gebrochenen“ Haltung laborieren ließ, scheint es nun wohl bald endgültig vorbei zu sein: das „schlechte Gewissen“, des Wissenschafter im Künstler, und des Künstlers im Wissenschafter, das abwechselnd immer wieder vom Kopf aus das Herz und vom Herzen aus den Kopf zu beunruhigen pflegte (es sei denn, daß es durch eine gewalttätige ästhetische Dogmatik von beiden Seiten her zum Schweigen gebracht wurde) — dieses „schlechte Gewissen“, das in den Angelegenheiten der Besetzungspraxis im Kreise der Bachbewegung eine sehr fühlbare Rolle gespielt hat, dürfte der praktischen Klärung entsprechender Probleme im Kreise der neuen Schütz-Pflege also wohl nicht mehr im Wege stehen. Umso unbefangener wird man sich hier den noch offenen Fragen bezüglich der von den Autoren gemeinten oder als möglich vorausgesetzten Besetzungs- und Klangverhältnisse, die ja nicht nur als ein unwesentliches äußeres Gewand der Musik, sondern als in die künstlerische Konzeption miteinbegriffen zu betrachten sind, in einem lebendigen Hand-in-Hand-Gehen von Theorie und Praxis widmen können. Gerade in diesem Punkte haben die solche Probleme ebenso frisch und mutig als sachkundig anpackenden Barmer Aufführungen mit ihrem in solchem Maße bisher wohl unerhörten Aufgebot an originalen Klangmitteln einen entscheidenden Schritt vorwärts gebracht und auch der historisch-wissenschaftlichen Erörterung eine Fülle von neuem Diskussionsmaterial geliefert. Es wird in Zukunft stets so sein müssen, daß auch die wissenschaftliche Forschung ihrerseits auf den Kontakt mit solcher praktischen Erprobung der originalen Aufführungsbedingungen den höchsten Wert legt.

Es bleibt noch zu erwähnen, daß auch auf die Heranziehung hochqualifizierter Vokalsolisten gebührender Bedacht genommen war: die Damen H. Fahrni-Köln (Sopran), H. Hennecke-Köln (Mezzo-Alt), G. Lucas (Alt) und die Herren Meier-Menzel-Frankfurt a. O. (Baß), P. Gümmer-Hannover (Bariton) und Prof. Dr. H. Hoffmann-Halle

(Tenor) haben sich in der stets sachgetreuen Erfüllung ihrer sehr verschiedenartigen Funktionen hohe Anerkennung erworben. Freilich bleibt noch viel zu tun übrig, bis die stilistischen und technischen Erfordernisse des Schützschen Sologesangs von den Sängern, die sich heute darum bemühen, eindeutig erkannt und überzeugend erfüllt sind. Auch muß hier einmal gesagt werden, daß ein Vokalisten-Ensemble, wie es Schütz braucht, noch nicht zustande kommt, wenn Sänger, von denen jeder für sich seine schätzbaren Qualitäten hat, nur eben für den Zweck der Festaufführung einiger Duette, Terzette usw. zueinander in Fühlung treten. Zumal im 4- und 5-stimmigen Satz machen sich dann leicht Mängel bemerkbar, die Berufssänger gegen einen einigermaßen geschulten Chor sehr in Nachteil setzen. Eine Selbstverständlichkeit unsres Musikbetriebs ist der Typus des instrumentalen Solo-Ensembles, und jedermann weiß, welch enorme Bedeutung bei „Vereinigungen“ dieser Art gerade der erst in langer gemeinsamer Arbeit zu erwerbenden spezifischen Ensemble-Kultur zukommt. Ein entsprechender Typus auf vokalem Gebiet fehlt uns, und damit seit langem auch jegliche Kunst- und Bildungstradition, von der aus im einzelnen Falle zu einer entsprechenden vokalen Ensemblekultur zu gelangen wäre. Die alte Zeit hat sie („das sanfte, mäßige und liebliche Singen und Klingen der Concertatstimmen“) gehabt; an sie durch die Wiedererweckung der großen Vokalliteratur des 15.—18. Jahrhunderts wieder Anschluß zu gewinnen, ist eine der dringlichsten Gegenwartsaufgaben. Gerade mit Schütz werden aber Bemühungen in dieser Richtung sich besonders eingehend befassen müssen. Nimmt man noch hinzu, daß auch die heute noch bestehende Isolierung zwischen Instrumentalisten und Sängern es sehr wohl vertrüge, nach dem Vorbild der alten Kapellen wieder in ein „geselligeres“ Verhältnis verwandelt zu werden, so ergibt sich eine Reihe von praktischen Aufgaben, zu deren Lösung anzuregen und beizutragen nicht zuletzt künftige Schütz-Feste berufen sind.

* * *

In dem Gesagten dürften neben der überall vorherrschenden positiven Wertung doch auch mancherlei Ansätze zur Kritik bereit liegen. Was sich aber beim Blick über das Ganze des Barmer Festes vor allem an Bedenklichkeiten aufdrängt, betrifft die große Frage, ob die in der „Neuen Schützgesellschaft“ organisierte Schütz-Pflege wirklich auch mit ganzer Entschiedenheit auf dem Wege ist, die Gestalt des Meisters, wie sie in der Geschichte steht, „allseitig zu würdigen“ und nicht anders als eben im ursprünglich-reinen Sinne Schützens sein Geisteserbe „zu erwerben, um es zu besitzen“. Es sei hier an ein Wort Ph. Spittas aus dem Jahre 1885 erinnert: „Es ist für seine (Schützens) Kunst bezeichnend, daß auch für die der gottesdienstlichen Verwendung gewidmeten Werke der Name Kirchenmusik nicht ausreicht. Sie haben außer der kirchlichen auch eine nichtkirchliche Seite; in dem, was diese bedingt, zeigt sich vielleicht die Hauptstärke des Meisters und dasjenige, was den Werken ihren grundeigentümlichen Charakter gibt. Man kann es den oratorienhaften Zug nennen . . .“ Eine solche Feststellung mag manchem heute an Schütz „Interessierten“ und um Schütz Bemühten sehr unbequem erscheinen, sie berührt aber ein Fundamentalproblem gerade der heutigen Schütz-Renaissance, mit dem es — sowohl in der geistigen Auseinandersetzung wie in der Praxis — ehrlich zu ringen gilt. Möchte also „dasjenige, was Schützens Werken ihren grundeigentümlichen Charakter gibt“, einstweilen noch etwas tiefer als bisher alle jene beunruhigen, denen es um eine echte „Renaissance“ Schützens in unserer Gegenwart ernst ist.

Miszellen

Intervallumkehrung um 1050. Es soll hier durch erstmalige Veröffentlichung zweier Dokumente der Nachweis erbracht werden, daß man um 1100 im einstimmigen Orgelspiel und beim Schlagen von Glockenspielen (ad pulsandas nolas [1]) die Umkehrbarkeit der Intervalle zur praktischen Anwendung brachte. Beide Instrumente hatten damals nur den Dur-Umfang einer großen Septime: *C D E F G a* ? -.

In der folgenden Abhandlung eines Anonymus wird über die melodische Umkehrung dreier diatonischer Intervalle doziert, Clm. 14965a, fol. 7″, saec. XI [2]:

> Quicquid est organice semiditonus, ordinaliter sit tonus cum diapente; similiter tonus cum diapente organice, sit semiditonus ordinaliter. Quicquid est ditonus organice, ordinaliter est semitonium cum diapente; et quicquid est semitonium cum diapente organice, ordinaliter est ditonus. Quicquid est diapente organice, est diatessaron ordinaliter; et quicquid est diatessaron organice, est diapente ordinaliter.

Mithin

kleine Terz → große Sext und umgekehrt,
große Terz → kleine „ „ „
Quint → Quart „ „

Trotz Doppeldeutigkeit des Wortes organum = Instrument = musikalische zwei- und mehrstimmige Form, muß das Adverb organice = orgelmäßig [3] interpretiert werden, also nicht etwa = organisch. Es fehlt die Umkehrungsmöglichkeit der verminderten Quint und des Tritonus aus dem einfachen Grunde, weil diese Intervalle überhaupt gemieden wurden. Wir müssen es aber dem Traktatisten nachtragen, daß er in theoretischer Angst vor den Intervallungeheuern der großen und kleinen Septime, die Umkehrung der großen und kleinen Sekunde verschweigt.

Diesen theoretischen Mut bringt dagegen der anonyme Verfasser der umstehenden Figur auf.

Der rechtsseitige Außenbogen z. B. umfaßt das Intervall der großen Septime *C sol fa ut* — ♮ *mi*; die erste Aufschrift ‚Orgelmäßiger Halbton im Intervallanstieg' deutet die Umkehrungsmöglichkeit *C* — ♮ → ♮ — *c* an, während die andre Aufschrift ‚im [Intervall]abstieg = in depositione' uns die fehlende *c*-clavis im *C*-capitale suchen läßt. In ähnlicher Weise ist nun Ausgangs- und Endpunkt eines jeden Kreisbogens aufzusuchen; das somit gefundene Intervall ist dann, der jeweiligen doppelten Aufschrift gemäß, umzukehren. Ein praktisches Notenbeispiel [4] jedoch zeigt die bis jetzt theoretisch vorgeführte Umkehrungstechnik in geradezu handgreiflicher Deutlichkeit:

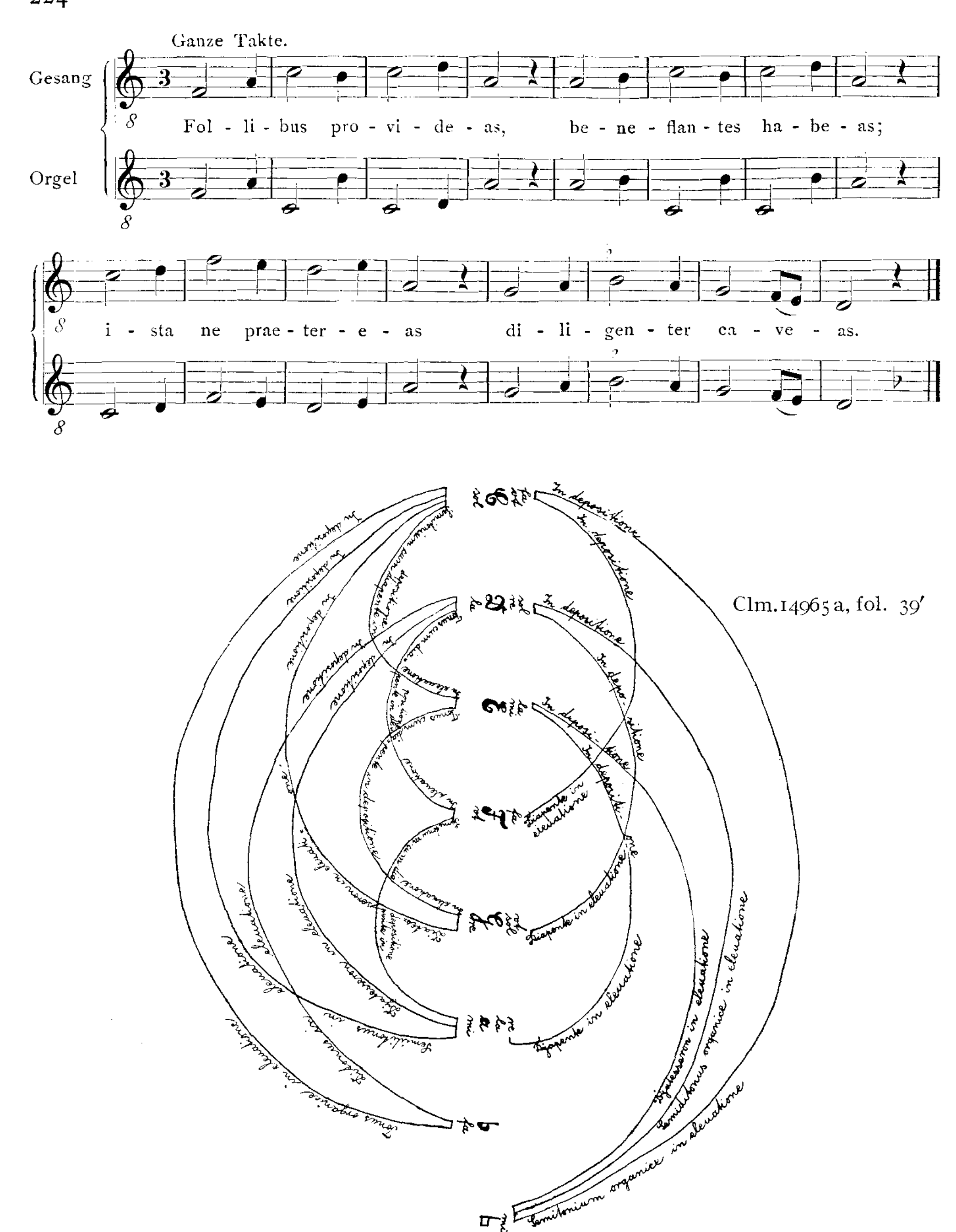
---

[1] Über die Herkunft des Wortes nola berichtet Aegidius von Zamora, G. S. II 392a: „Das Tintinnabulum — abgeleitet von tinnire, klingeln — ist eine kleine Glocke oder Glöckchen (nola vel campanola). Es hat aber die Glocke (campana) die Eigentümlichkeit, sich [klanglich] durch häufiges Anschlagen zu verzehren, wenn sie nachschwingt, während die andern [Glocken] schon ertönen". Hiernach kann von einer Heterophonie des Glockenklanges nicht die Rede sein, ebensowenig davon, daß man das Nachschwingen der Glocken durch Auflegen der linken Hand verhindert hat.

[2] Kurze Beschreibung, Inhalt und Herkunft in Cat. cod. bibl. Monac. 1876, tom. II, pars II, S. 254. Die übrigen noch nicht edierten Stücke dieser pergamentnen Sammelhs. werden demnächst erscheinen.

[3] Das zweistimmige Organum ohne Gesangstext in der Oberstimme = cantus organicus sine littera ist bestimmt ein instrumental konzipiertes Musikstück. — Dagegen bin ich nicht der Ansicht, daß das Glockenspiel (nolae) in die damalige Orgel eingebaut war, vgl. den Titel in G. S. II 282a Regula ad fundendas nolas id est organica tintinnabula. — Der organicus wiederum ist der mönchische Orgelbauer, der die Pfeifen nach Länge und Breite abmißt, G. S. II 286b: Quod si voluerit organicus extendere mensuram ultra quindecim vel sedecim (fistulas).

[4] Aus ZfM XII, 2, S. 68, Vers 7: Peter Wagner, Aus dem St. Thomas-Archiv zu Leipzig.



Clm. 14965 a, fol. 39′

Den ärgsten Übelstand, nämlich die unmusikalischen Septimensprünge *C* - ♮, ♮ - *C* glaubte man durch Hinzufügung der *c*′-Pfeife beseitigen zu können, deren Mensur ein 3. Orgeltraktat unserer Hs. angibt. Dafür tauchte dann wieder der neue Septimensaltus *c*—*D* auf, weil die *d*′-fistula fehlte. Endlich führt eine vierte
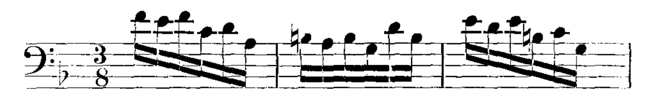
---

I. Ein mittelalterliches Orgellied. — Ich trage keine Bedenken, die Melodie taktmäßig zu rhythmisieren. Sogar die Pausen lassen sich rechtfertigen.

Lehrschrift für Orgelbau aus der gleichen Hs. fol. 37′ u. a. aus: „... mit der 17. Pfeife endet die Orgelstruktur (structura organica), weil viereckige Pfeifen (quadruplae) wegen der Dünnheit ihrer Tonwiedergabe nicht noch weiter hinauf geführt werden können". Jene tenuitas soni läßt übrigens den Schluß zu, daß das vorliegende Orgelwerk nach heutigen Begriffen vierfüßig, als Prinzipal 4′, mensuriert war. Aber selbst diese zweioktavige Orgel von *C—c″* (15 Pfeifen + 2 ♭ synemmena = 17 fistulae) brachte noch nicht bezüglich der tiefen Töne Γ *A B* Abhilfe, es sei denn, daß man die zu spielenden plagalen Kirchenmelodien[1] mit Hilfe des ♭ synemmenon um eine Quart nach oben transponiert hat; mit größter Wahrscheinlichkeit, denn das Gros der zu begleitenden, einstimmig singenden Kantoren des Mittelalters forderte wie heute eine bequeme Mittellage. Überhaupt wird der unveränderliche Normalumfang der Männerstimme von *A—a″* als Ersatz des fehlenden Kammertones auch für den Instrumentenbau bestimmend gewesen sein.

Die gleiche archaische Spielweise läßt sich bei den Glockenspielen mit dem Ambitus *C* — ♮ nachweisen; sie führt dort die Bezeichnung reciprocatio = Umkehrung. Wie man nun die fehlenden Glocken Γ *A B* (lies *H*) ersetzen konnte, sagt uns folgender Satz: „Fällt die Gesangsmelodie (cantus) einen Halbtonschritt unter das *C*, so schlage die achte Glocke ♮, fällt sie eine kleine Terz, muß die sechste *a*, fällt sie eine Quart, muß die fünfte Glocke *G* geschlagen werden". Hieraus läßt sich nun auch die Tatsache erklären, daß das Γ zuweilen in der Praxis gebraucht wurde.

Diese hier aufgezeigte reziproke Spieltechnik läßt sich auch heute noch nicht ganz umgehen, weil die Pedaltastaturen mancher Provinzorgeln wohl aus Sparsamkeitsgründen nur bis *d′* statt bis *f′* hinaufreichen, ähnlich die Manuale. Der grandiosvirtuose Effekt des zweiten Pedalsolos aus J. S. Bachs Tokkata in *F*dur geht verloren, wollte der konzertierende Organist jene drei Takte mit einem kühnen Sprunge auf dem 1. Manual bringen:



Unsere heutigen Turm-Glockenspiele sind zu mechanischen Musikapparaten herabgesunken und mahnen uns mit langweiliger Beharrlichkeit, Treu' und Redlichkeit zu üben. Die Glockenspieler Belgiens[2] dagegen finden sich gelegentlich zu Wettkämpfen ein; mit Händen und Füßen werkend, bringen sie sogar eigene mehrstimmige? Kompositionen zu Gehör. Heinrich Sowa (Berlin).
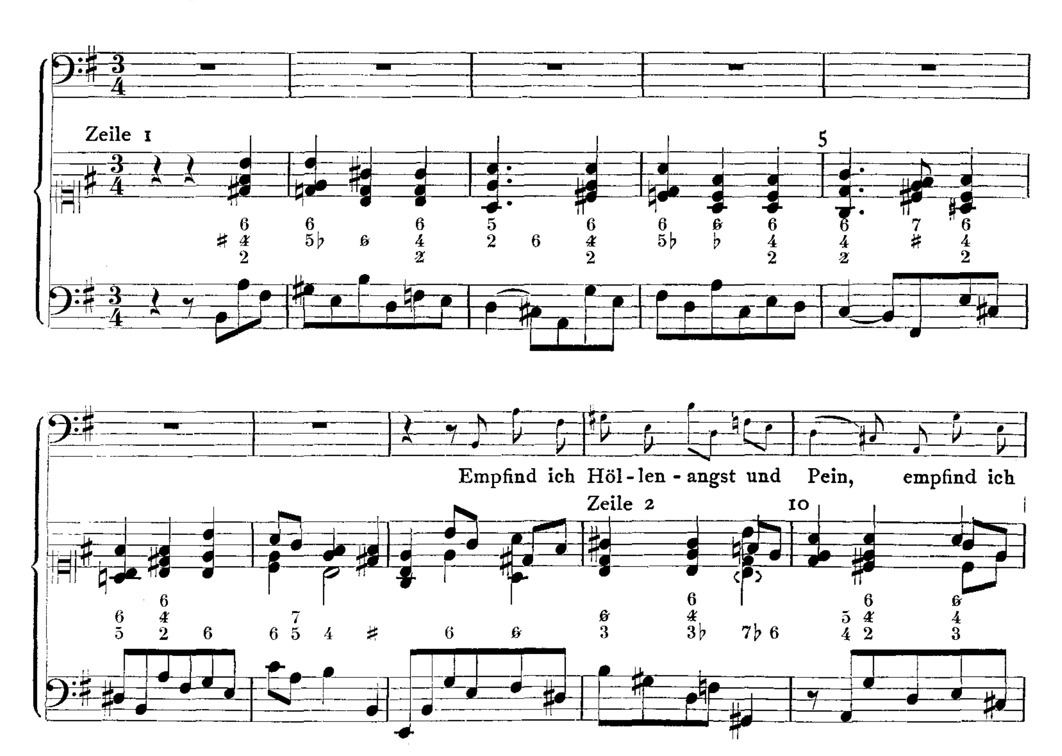
Eine Continuo-Aussetzung Bachs und eine Messenskizze Mozarts. Im Nachlaß des Wiener Staatsmanns, Musikfreundes und eigenwilligen Liedschöpfers Johann Vesque von Püttlingen (mit dem Hehlnamen J. Hoven, 1803—1883) fand ich neben den sorgsam gebündelten Zeugnissen seines eigenen Schaffens und Wirkens auch ein stattliches „Album" vor, in das er, der Sitte seiner Zeit folgend, Erinnerungsstücke an Komponisten, Dichter, Sänger und Virtuosen: Bildnisse, Widmungen, Briefe und Notenblätter, eingereiht hatte. Es enthielt eine bunte Auslese von Zeit-
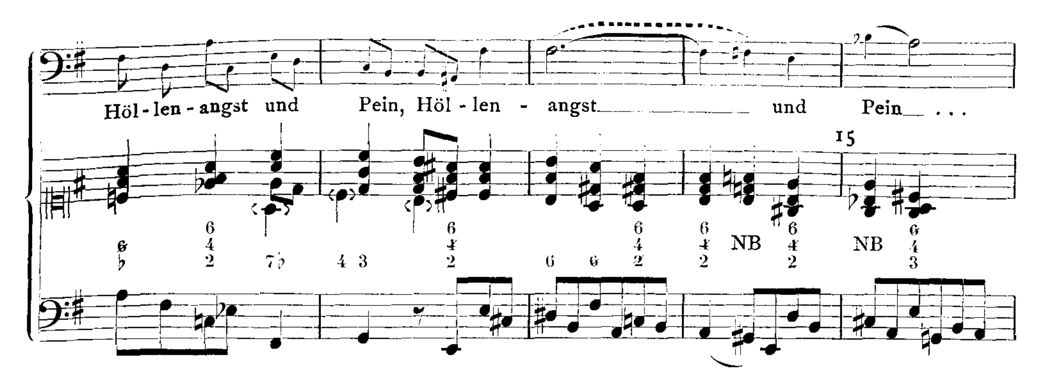
[1] Daß Kirchenmelodien mit der Orgel begleitet wurden, bestätigt Ägidius von Zamora, G. S. II 388b: „Nur noch dieses Instruments [Orgel] bedient sich die Kirche in verschiedenen Gesängen, wie bei Prosen, Sequenzen und Hymnen wegen des Mißbrauchs durch die weltlichen Musiker (abusus histrionum), wodurch die übrigen Instrumente allesamt verbannt wurden".

[2] Gregoriusbote, Jahrg. 1910, S. 64. — Spuren der Intervallumkehrung im greg. Choral habe ich in meiner ‚Theorie des Motus' aufgedeckt, Gregoriusblatt, Jahrg. 1931, X 155, Anm. 1; XII 196 ib. berichtet u. a. über den Ursprung der musikalischen Notenmessung aus 2 von 10 grammatischen Akzenten des Mittelalters.

genössischem im engeren Sinn, handschriftliche Belege beispielsweise von Beethoven (4 Seiten Entwürfe), Weber, Spohr, Schubert (*Schatzgräbers Begehr*), Loewe, Dessauer. Mendelssohn, Fanny Hensel, Robert und Clara Schumann, Gade, Liszt, Nicolai, Meyerbeer, Félicien David, Berlioz, Pauline Viardot, Jenny Lind, Hanslick, Simon Sechter, Moscheles, auch noch von Brahms, ferner einen dem Sammler gewidmeten Hymnus Grillparzers mit dem anspielenden Beginn „Tonkunst, dich preis ich vor allen"; dazu aber gesellten sich zwei beachtliche Blätter aus dem vorvergangenen Jahrhundert. Da ich über Vesque ausführlicher gehandelt und eine Auslese seiner Lieder veröffentlicht habe, halte ich mich für befugt, die Funde kurz zu kennzeichnen.

Das erste Autograph stammt von Johann Sebastian Bach. Es hatte einst der berühmten Sammlung Franz Hausers zugehört; Hauser schenkte es, wohl während seiner Gesangsmeisterjahre in Wien, dem Lehrer für „Klavieraccompagnement und Transpositionslehre" am dortigen Konservatorium, Joseph Fischhof, mit dem er sich durch die gemeinsame Pflege des Bachschen Erbes verbunden fühlte. Dieser stand mit Vesque in regem Briefwechsel und häuslichem Verkehr (18 Briefe bewahrt die Wiener Stadtbibliothek, ein autographes „Abendlied" das genannte Album; beide gemeinsam nahmen sich Schumanns und Wagners bei deren Wiener Besuchen an) und empfing das eine Mal für seinen Gluckschen „Orfeo" von Vesque eine „Bachmappe", ein anderes Mal reichte er, vielleicht ebenfalls als Tauschobjekt, das Bachblatt mit einem Echtheitsvermerk vom 23. April 1850 an Vesque weiter. In dem üblichen Kleinfolio-Format der Bachschen Kantatenstimmen gehalten, zeigt das Autograph beiderseitig je 22 rastrierte Systeme; benutzt sind davon nur die vier obersten der Vorderseite (ein Faksimile gibt Tafel I im Auktionskatalog 60 der Firma Leo Liepmannssohn, Berlin [1930]; das gleiche wurde als Jahresgabe 1931 für die „Freunde des Instituts zu Bückeburg" verwendet, mit Begleitwort von Max Seiffert). Sie weisen folgende fünfzehn Takte auf (jedoch unbeziffert; auch der Vokalpart fehlt in der Vorlage und ist hier sinngemäß transponiert):
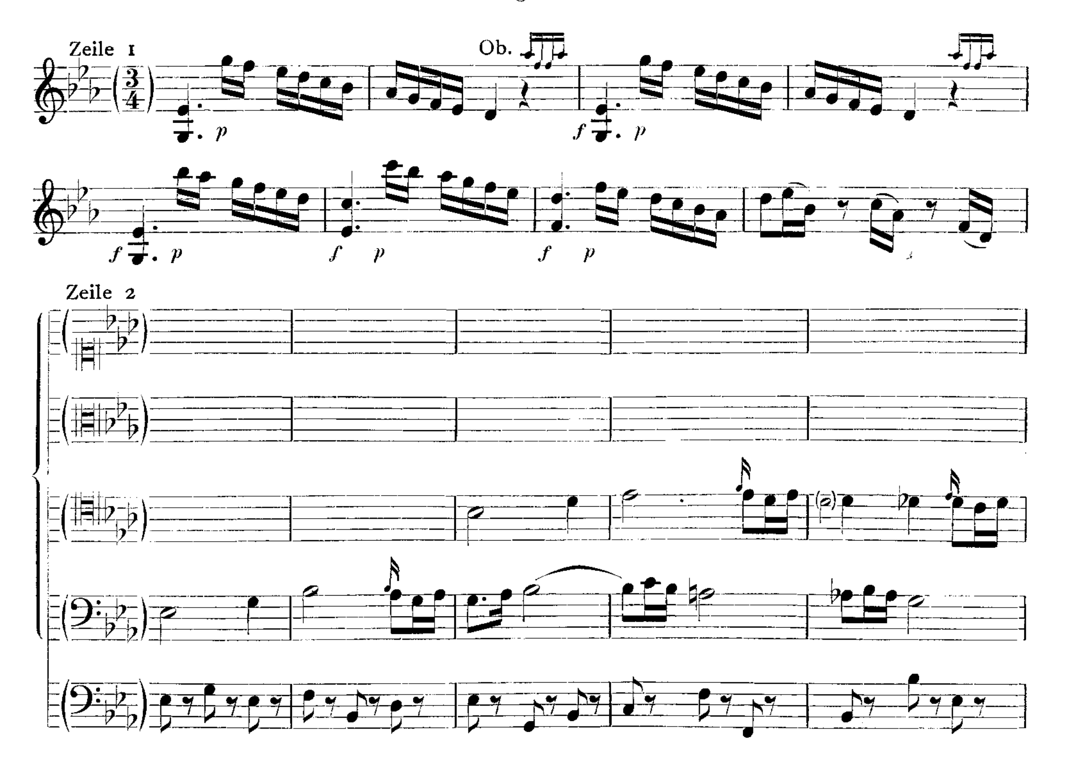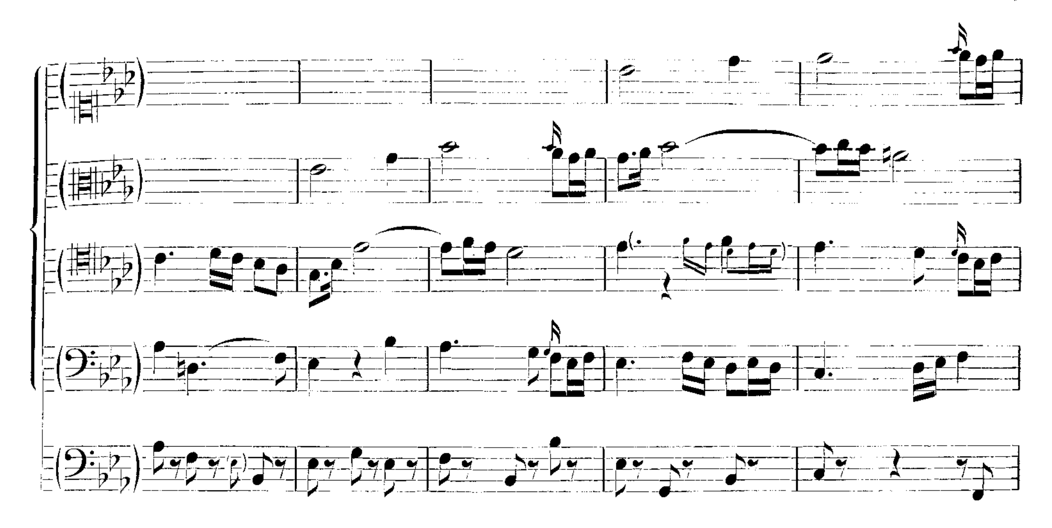




Wie schon Fischhof bemerkt, zeigt die Rolle der linken Hand den Generalbaßbeginn zu der Baßarie aus der Kantate (F. schreibt „Motette") *Ach Gott, wie manches Herzeleid* (Nr. 3 der Bach-Gesamtausgabe, Bd. 1, 86; komponiert um 1740, für den zweiten Sonntag nach Epiphanias — nicht zusammengehörig mit der gleichnamigen Kantate von 1733, Nr. 58). Dazu bringt die Rechte — im Sopranschlüssel, der in der ersten Zeile auf einen Baßschlüssel aufgetragen ist — die griffgerecht ausgesetzten Continuo-Akkorde; obwohl die Harmoniefolge noch im fünfzehnten Takt abbricht, ist damit ein authentischer Beleg für Bachs Begleitungstechnik gewonnen, wie wir bisher keinen besaßen. Die von Spitta genannten, mit obligaten Stimmen in der Rechten arbeitenden Fälle (GA 11/2, 97ff.; 43, 7f.) sind hiermit so wenig vergleichbar wie etwa die Bachschen Verbesserungen in Schülerarbeiten (Spitta II, 125ff.: Gerbers Studien bei Bach) ähnliche Rückschlüsse erlaubt hätten; denn diese Aussetzung ist durchweg, vielleicht sogar einschließlich der Überschrift „Aria. Baß-Thema", aus Bachs Feder geflossen (die Schwünge der einzeln gestielten Viertel und die Krümmungen der Achtelbalken sind „Personalstil"), und ihr Entstehen verrät keine kompositorische, sondern eben nur eine pädagogische Absicht. Welchem Schüler die Bemühung Bachs gegolten hat, steht dahin; wohl nicht dem bewährten Nikolai-Organisten Johann Schneider und noch weniger dem geringgeachteten Thomas-Organisten Görner, sondern mutmaßlich einer Aushilfskraft bei der Kantatenprobe in einer der beiden Kirchen. Die Bestimmung für die Orgel liegt dagegen durch die bei den Continuoparten alltägliche Chorton-Verschiebung fest (*e*moll statt *fis*moll) und führt das Blatt in die Nähe einer Notierung, in der die Orgel als transponierendes Instrument auftritt (Eingangschor der Ratswahlkantate, mit konzertierender Orgel; Partiturfaksimile siehe GA 44, Bl. 84: *C*dur gegen *D*dur).

Für sich betrachtet, lassen diese fünfzehn Takte zufällig festgehaltener Improvisation bereits theoretische und stilistische Erwägungen zu. Bach hat, wie Joh. Chr. Kittel es schildert (Spitta I, 712), in die Probe „eingegriffen", fast in der legendenhaft berühmten Weise, „daß man denkt, es sei ein Konzert und wäre die Melodey, so er mit der rechten Hand machet, schon vorhero also gesetzt worden" (Mizlers „Bibliothek" IV, 1738). Wohl ist die Aussetzung kompositorisch unfertig (Lücke Takt 3; Oktaven Takt 13 — statt a^1 war zunächst ein gis^1 notiert), die Dreistimmigkeit der Rechten durchlöchert (Takt 8), der Griff mitunter gleichsam erst erfühlt (durchstrichene Mittelstimme [in Klammern] Takt 9 und 11/2) und vom Spieler noch auszugestalten (Takt 10: das *d* der Linken dürfte ein Durchgangs-fis^1 der Rechten fordern; Takt 11: naheliegender Wechsel es^1—c^1 gegen *c*—*es*); im Zwischengrad von Polyphonie und Akkordik aber, in der betonten Ruhe der „zusammengerafften" Rechten gegenüber den Affektsprungnoten der Linken und der Singstimme, im Gleichmaß der ohne Rücksicht auf Orgelbindungen gegebenen Viertelschläge (Takt 2 und 4) sowie in der überbrückenden Kraft der gemeinsamen Vorhalte von Continuo und Gesangspart (Takt 10 und 12) erscheint die Lösung endgültig und kann für Zweifelsfälle aus der Generalbaßliteratur zur Richtschnur dienen.

Es fesselt indessen, von hier aus noch nachzuprüfen, wie weit Bach bei einem Fondamento von so ausdrucksbeschwerter Chromatik und von harmonikal so ausdeutungsfähiger Intervallspannung in der Treue zur Bezifferung gegangen ist. Das Autograph der Kantate (das die GA für ihr Faksimile zum Eingangschor benutzte) wurde von Hauser laut einer Notiz „an Maier“ weitergegeben, vermutlich an Julius Joseph Maier in München, und ist leider vorerst verschollen. Dagegen enthalten zum Glück die Berliner Stimmen (Staatsbibliothek, ebenfalls aus Hausers Besitz) neben drei Generalbaßparten in *fis*moll, von Kopistenhand und ohne Ziffern, einen von Bach selbst geschriebenen und fast durchweg deutlich, wenngleich mit abgeschliffenen Zahl- und Tasto-solo-Zeichen bezifferten Continuo in *e*moll, den die GA nicht herangezogen hat (sie fußt auf den ebenfalls teilweise autographen Stimmen der Leipziger Thomasschule, unterdrückt jedoch wiederum die darin für den ersten Satz vermerkten Bezifferungen). Diese Ziffernreihe nun deckt sich ihrem harmonischen Sinne nach mit dem Ergebnis der Aussetzung im wesentlichen so genau, daß sie dem obigen Abdruck des Blattes eingefügt werden konnte. Es fallen lediglich auf: a) zwei schnörkelartige Abkürzungen in Takt 14/5 (bei NB — wohl als $\begin{smallmatrix}7\flat\\5\flat\\3\end{smallmatrix}$ zu verstehen), b) die Wahl der Anweisung $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$ statt der erwarteten $\begin{smallmatrix}5\\2\end{smallmatrix}$ in Takt 5, die irrig hierher verpflanzt sein dürfte, c) die Pausenmarkierung des Achtelauftakts zu Beginn, trotz der Vorschrift 𝄾, und d) die umgekehrte Verwendung der Dissonanzen $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$ und $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\flat\end{smallmatrix}$ in den Takten 9 und 11 — eine genaue Sequenz ist trotz der Anregung der beiden Melodielinien in der Lagerung der Klänge ohnehin nicht erzielt; just die Anomalie verbürgt den Reiz des Stegreifartig-Flüchtigen. —

Das zweite Blatt, ein Autograph Mozarts, trägt einen Echtheitsvermerk aus der Feder von Alois Fuchs († 1853), ist also wohl von diesem erfahrenen Sammler und Musikvereinsarchivar an Vesque gelangt. Die Überschrift „Sanctus“ dürfte von Mozart herrühren; ein Späterer, vielleicht Nissen, hat sie wichtigtuerisch zu „Anfang eines . . . Zu einer Messe“ vervollständigt. Der Inhalt ist:





Die Schrift, obgleich in bräunlicher Tinte flüchtig hingeworfen, ist doch bis auf geringe Zweifel in den Vorspieltakten gut lesbar; die in Klammern gegebenen Wendungen hat Mozart schon während der Aufzeichnung verbessert. Die fugische „Aufstockung“ der (textlosen) Stimmen kommt gerade durch den Skizzencharakter trefflich zum Ausdruck. Die Sechzehntelvorschläge haben die vom mittleren Mozart an gültige Form mit durchstrichener Fahne 𝅘𝅥𝅯.

Da Mozart gern seine Entwürfe im Kopf hat reifen lassen, ist schon an sich jedes Fragment aus seiner Werkstatt schätzbar; indes ergibt sich auch hier eine engere Beziehung zu vergleichbarem Material. Das Blatt hat das nicht häufige Kleinquerformat (etwa 21 cm breit, 16 cm hoch; vgl. bei Schiedermair, Mozarts Handschrift [1919], die Tafeln 9, 17/8, 21, 23, 26/7), kräftiges Papier mit Längsstreifenzeichnung, vor- und rückseitig zehn rastrierte Systeme, davon vorn sechs benutzt, und an deren Rändern durchlaufende lotrechte, mit dem Lineal bewerkstelligte Striche. All das weist auf die Zeit um 1777 hin (Schiedermair: Tafeln 26/7) und bringt das Fragment in die Nähe des Kyrie K.-V. 322, das „angeblich 1779“, nach Wyzewa-St. Foix aber zwischen November 1777 und Februar 1778 in Mannheim, vor der Reise nach Paris, niedergeschrieben ist. Die Tonart gestattet allenfalls auch die Anknüpfung an das Bruchstück eines *Es*dur-Kyrie bei Köchel („Angefangene Kompositionen“ Nr. 12) — Mozarts „Messenton“ ist im übrigen bekanntlich *C*dur —; die Violinthematik des Vorspiels (Doppelgriffe und Tonleitergang nach unten) bestätigt jedoch die Verwandtschaft mit dem Mannheimer Kyrie. Fraglich ist nur, ob nicht die Benennung „Sanctus“ eher das zugehörige Benedictus meint; der Zuschnitt der Einleitung und der Fugatoaufbau, dem des Benedictus in der Messe K.-V. 337 (*C*dur mit *Es*dur-Agnus, 1780) fast sinnvoller vergleichbar als dem des Sanctus in der Missa brevis K.-V. 275 (1777), legen den Gedanken nahe, zumal ja beide Teile tonal nicht zu kontrastieren brauchen.

Helmut Schultz (Leipzig).

Bücherschau

Ameln, Konrad, u. Chr. **Mahrenholz.** Handbuch der dtsch. evang. Kirchenmusik. Nach den Quellen hrsg. Bd. 2. Das gesungene Bibelwort. Lfg. 2. 4°. S. 65—128. Göttingen 1932, Vandenhœck & Ruprecht.

Amster, Isabella. Das Virtuosenkonzert in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Klavierkonzerts. Wolfenbüttel 1931, Georg Kallmeyer.

Die Verfasserin hat sich mit ihrem Thema, das einen Ausschnitt aus der zuerst von Schering in seiner „Geschichte des Instrumentalkonzerts", 1907 in großen Zügen, dann aber ausführlicher in meiner Arbeit „Entwicklung des deutschen Klavierkonzerts von Mozart bis Liszt", 1927, behandelten Geschichte des neueren Klavierkonzerts darstellt, in die Gefahr begeben, schon Gesagtes und Erkanntes zu wiederholen, und sie ist dieser Gefahr nicht durchaus entgangen. Sie beginnt mit dem Versuch, die Entwicklung der Gattung in diesem Abschnitt von der soziologischen Seite her verstehen und erklären zu wollen, eine Seite, die vorher nur gestreift worden war. Daß dieser an und für sich sehr vielversprechende Versuch im ganzen nur wenig befriedigend ausfällt, ist bei dem Fehlen jeder Grundlage einer soziologischen Methode in unserer Wissenschaft[1] nicht der Verf. zuzurechnen. Die „soziologische Grundkonstellation" des 18. Jahrhs. (gemeint sind, richtig ausgedrückt, die „sozialen Grundlagen"[2]) für die Musik und die Gattung Konzert werden auf die Formel gebracht, daß es bei Bach die Kirche ist, welche die „gemeinschaftsbildende Grundlage" (S. 7) bildet, an deren Stelle im „Zeitalter des Rationalismus" (also ein etwas späterer, aber Bachs Zeitalter noch teilweise mit deckender Zeitabschnitt) die aristokratische Gesellschaftskultur tritt, aus der heraus das Konzert Mozarts und Haydns entsteht, während sich das Solokonzert des 19. Jahrhs. aus dem durch die französische Revolution geschaffenen freien Bürgertum heraus bildet, — eine hübsche Konstruktion, die eben nur ganz unsoziologisch gedacht ist. Denn gerade das 18. Jahrh., seit 1740 mindestens, läßt neben der aristokratischen Gesellschaftskultur eine bürgerliche Kultur und Musikkultur besonders in Deutschland erstehen, für welche die Verf., sich selbst widersprechend, sogar gute, wenn auch nur teilweise neue Belege bringt. Bach hat seine ersten Klavierkonzerte, nämlich die in Weimar vorgenommenen Übertragungen, gerade für den Hof geschrieben, während er die später in Leipzig mit seiner stark bürgerlichen Kultur entstandenen Konzerte für die doch zumindestens sehr stark bürgerlich gefärbten Collegia musica der Neuen Kirche geschaffen hat. Während Beethoven z. B. sein Tripelkonzert ausdrücklich zum Gebrauch seines hohen, aristokratischen Schülers komponierte, des Erzherzogs Rudolf. Wo war für Beethoven, der fast ausschließlich, im Gegensatz zu Schubert, der sein Leben als „Wiener Kleinbürger" (Költzsch, Fr. Sch. in seinen Klaviersonaten, 1926, S. 36) führte, in Aristokratensalons verkehrte, das „durch die französische Revolution geschaffene freie Bürgertum", wo war es überhaupt in deutschen Kunstkreisen? Die „Loslösung von allen Formen im Beginn des 19. Jahrh." (welche Übertreibung! denkt man besonders an das so unglaublich zäh-konservative Konzert des Durchschnitts) bedeutet keineswegs das Aufgeben des „Gemeinschaftsgedankens" (der hier, wie so oft, durchaus verschwommen und offenbar im Sinne der modernen Jugendbewegung verstanden wird). Gerade das „freie Bürgertum" der französischen Revolution, besser, die bürgerliche Demokratie, zeigt „Gemeinschafts-Geist", stärker als die rein gesellschaftlich (nämlich klassenmäßig) abgeschlossene aristokratische Kultur. Die vorliegende Dissertation verlohnte vielleicht nicht eine so ausführliche Besprechung dieser „Soziologie", wäre sie nicht typisch für die herrschende Begriffsunklarheit in dieser Frage. Mit so primitiven und schlagwortigen Formeln ist eine Querverbindung zwischen Gesellschaftsgeschichte und Kunst denn doch nicht zu betreiben!

Die soziologischen Grundlagen stehen auf recht schwachen Füßen, wie auch die allgemeine Geschichtskenntnis, so wenn von Griepenkerls romantischer Schwärmerei gesprochen wird als „materialistischer Geschichtsauffassung" (1838!). Auch ist der Begriff „Romantik" (S. 15) sehr wohl als historischer und historisch fest umrissener Begriff und nicht nur als zeitlose Kategorie im Sinne Strichs zu gebrauchen, und wird auch allgemein

---

[1] Vgl. meinen 1931 in Salzburg auf der Intern. Mozarttagung gehaltenen Vortrag „Soziologie, Volkskunde und Musikwissenschaft", im Bericht 1932.

[2] Vor der logischen Verwechslung von „soziologisch" und „sozial" hat schon Tönnies mehrfach gewarnt!

mit Recht in unserer Wissenschaft gebraucht! Und auch die Brillanz, selbst wo sie eben nur „brillante“ und sonst leere Kunst bietet, wie im Falle Czerny, ist eben ganz typisch für die Romantik, für die neue Bewertung des rein Klanglichen, der einer musikalischen, thematischen Logik entbehrenden klavieristischen Figuration. Wertfragen entscheiden doch nicht für die Stilkunde. Aus der soziologischen Konstruktion heraus kommen Übertreibungen zustande, wie daß der Dualismus zwischen Solospieler und Orchester im Konzert zuerst bei Beethoven zu finden sei, oder Fehler, wenn das Bläserkonzert erst, wegen dieser Konstruktion, zwischen Bach und Mozart mit Hasse einsetzen soll, während es da schon drei Jahrzehnte munter blüht (Vivaldi, Albinoni op. 7 [kurz nach op. 5, 1710] als Hasse noch ein Knabe war) usw.

Die Verf. stellt ihr Material (im wesentlichen dasselbe, wie das von mir untersuchte, denn an neuem ist wesentlich hinzugekommen nur Blahetkas Konzertstück und Loewes zwei hds. Konzerte) leider nicht in einer möglichst genau datierten Folge zusammen. Die beigegebene „Tabellarische Übersicht über das Virtuosenkonzert in der ersten Hälfte des 19. Jahrhs.“ läßt die für eine Dissertation nötige Sorgfalt etwas stark vermissen[1]! Es wäre durchaus nötig gewesen, in einer so eng begrenzten Untersuchung streng chronologisch zu ordnen. Hummels frühe oder Herz' späte Konzerte, Dusseks Anfänge und das Konzert von Rosenhain liegen weit auseinander, auch mit einer Zusammenstellung formaler Beobachtung ist es dabei nicht getan. Es wäre darauf angekommen, eine Entwicklung im Einzelnen, z. B. auch in den Spielfiguren, und Zusammenhänge aufzuweisen. Zu beanstanden ist ferner das ungenaue Zitieren, mit dem die Verf. — nicht mit Absicht jedenfalls — gegen die gute Sitte in wissenschaftlichen Arbeiten verstößt. Andauernd wiederholt sie bereits (meist in meiner gen. Arbeit) gemachte Beobachtungen, Analysen, Zitate zeitgenössischer Berichte, ohne anzugeben, daß es sich um keine neuen Beobachtungen handelt[2]. In den (rein formalen) Betrachtungen wird wieder von einer Konstruktion ausgegangen, nämlich der „Idealbezogenheit“ der Komponisten zu Beethoven oder der „Idealorientierung an Beethoven“ (ins Deutsche übersetzt heißt das Abhängigkeit ihres Ideals von Beethovens Vorbild). Daß Beethoven auf eine Reihe von Konzertkomponisten stark mit seiner Thematik und Einzelheiten auch seiner Konzerte eingewirkt hat, habe ich seinerzeit bereits gesagt. (Einen der Beethoven am meisten nachahmenden Konzertkomponisten, Tomaschek, vermisse ich.) Bestreiten muß ich auf Grund neuerlicher Studien über das ganze Konzert der Zeit[3], daß es überhaupt eine Anknüpfung an die formale Gestaltungsweise gerade des Beethovenschen Konzertes gibt! Ich glaube in der gen. Arbeit bereits deutlich genug gezeigt zu haben, daß kein einziger der Komponisten das spezifisch Beethovensche Verfahren im Aufbau des Konzerts übernimmt. Die „Form des Beethovenschen Konzerts“ ist, äußerlich gesehen, die Durchschnittsform überhaupt. Sieht man näher zu, wie ich es in der gen. Arbeit versuchte, so hat B. in einer ganz bestimmten Weise diese Durchschnittsform, auch formal, vertieft durch 1. eine starke Be-

[1] Man weiß nicht, will die Verf. in der Tabelle nur Konzerte mit Fundort nennen, die sie kennt; dann wundert man sich, daß sie Werke nennt, um die sie sich nicht bemüht hat, die aber leicht aufzufinden gewesen wären, z. B. Fr. S. Destouche (Proske und U. B. Königsberg), Th. Döhler, op. 7 (Br. Mus., Wien, Nat. Bibl.) Eule, op. 7 (U. B. Königsberg), J. Fröhlich, Conc. à 4 mains, *D* dur (Cons. Brüssel, Wien, Ges. d. Musikfreunde), Gebel, Fr., Gr. Conc., *Es* (Wien, G. d. M.), T. Haslinger, Concert f. 4 Hd. (betitelt „die dankbare Jugend“, Cons. Brüssel), J. Fr. Horzalka, Gr. Conc., op. 46 (Wien, G. d. M.), Kalkbrenner, op. 125 (Karlsruhe, Brüssel, Dresden Mus. $\frac{4703}{0/4}$), Köhler, Concertino (Wien, G. d. M.), Kreutzer, op. 65 (Wien, G. d. M.), Logier (Br. Mus., Dresden $\frac{4582}{0/1}$, Wien, G. d. M.), Al. Schmitt, op. 34 (Wien, G. d. M.), Jakob Schmitt, op. 300 (U. B. Königsberg), von weiteren Fundorten der Doubletten gen. Werke hier abgesehen! — Ganz fehlt sorgfältige Datierung: Cramers Konzerte z. B., um nur die wichtigsten zu nennen, sind in der angegebenen Reihenfolge 1796, 1801, 1807, 1813, 1815, 1818, 1825 entstanden und z. T. veröffentlicht; Dusseks op. 1—14 entstanden vor 1783 — womit sie freilich aus den „nachbeethovenschen Konzerten“ (s. o.) ausscheiden, Wölfls Konzerte entstanden: op. 20 1801, 26 1803, 32 1805, 36 1817, op. 43 (fehlt) 1799 usw.

[2] Z. B. Abhängigkeit von Beethoven: Ries op. 103, S. 73 (Engel S. 174), op. 177 (S. 75 — E. S. 178), größere Analysen, z. B. Klengel, S. 68 (E. 170), Moscheles, Satzform, S. 72, mit Zitat der Tagebuchstelle E. S. 210), Bearbeitungen Beethovenscher und Mozartscher Konzerte, erstere bei Schering, S. 179, letztere bei Engel, S. 64; die Reihe kann fortgesetzt werden!

[3] Vgl. das eben erschienene Buch „Das Instrumentalkonzert“ [Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal, III.], Leipzig 1932, Breitkopf & Härtel.

tonung des Dialogcharakters, 2. dadurch, daß er nirgends leere, d. h. thematisch unbegründete Spielepisoden einschiebt, sondern überall thematisch arbeitet. Selbst die Kadenz wird im *Es*-Konzert organisch eingebaut. Dieses eigentliche Konzertprinzip B.s wird von keinem der „brillanten" Komponisten ernsthaft zu befolgen auch nur versucht. Muß das zum zweitenmal festgestellt werden? Weder Hummel, noch Steibelt, noch Herz, noch Cramer (seit op. 51!),, noch Dussek (ab op. 15) sind an Beethovens Konzert „idealorientiert"! Auf die Einflüsse der Oper wird richtig hingewiesen, doch werden diese überschätzt. Marschthemen sind seit C. Ph. Em. Bach im Klavierkonzert zuhause. Für die Air „russe", Rondo hongroise u. a. ist die Instrumentaltechnik ebenso wichtig, wie bei Herz op. 192 (Prière) das Klavier-Salonstück. Richtig hebt die Verf. die einsätzigen Stücke — Konzertfantasien, -stücke — auf Grund der Programme und des Publikumgeschmacks hervor. Leider ist gerade dieser Abschnitt nicht sehr ausführlich. So vermag die vorliegende Arbeit nicht mehr als eine Anregung zu bieten.

Ich möchte zum Schluß noch auf eine entwicklungsgeschichtliche Frage, nämlich die des Konzertino und des halben Sonatensatzes hinweisen. Auf Grund der Beobachtung des nicht nur auf das Klavierkonzert beschränkten Materials ergibt sich die folgende Entwicklung: die Durchführung bringt neues Material, ein selbständiges Thema, in neuer Tonart und Tempo (von mir „lyrische Episode" genannt); die Durchführung wird selbständiger; sie ersetzt den langsamen Satz. Die Reprise bleibt bestehen; sie bringt neues Material, so daß — auch durch das Tempo ($^3/_4$, schneller) — der „erste" Sonatensatz einen dreisätzigen Zyklus ersetzt oder nachahmt:

	Exposition	Durchführung	Reprise
1.	A	aus A	A
2.	A	B (Episode)	A
3.	A	B	A' (Variation)
4.	A	B (neues Thema, Tempo langsam)	C (neues Thema und Tempo)
		a)	b)

Bei a) bleibt der harmonische Anschluß bestehen, nach dem halben Sonatensatz. Bei b) erfolgt oft ein Ganzschluß. Hans Engel.

Bagenal, Hope, and Alexander **Wood.** Planning for Good Acoustics. 4°, XVII, 415 S. New York 1932, E. P. Dutton & Co., Inc. (American Ed.); London 1932, Methuen & Co., Ltd.

Benvenisti Viterbi, Bona. Hugo Wolf. 8°. Roma 1932, Formiggini.

de Bernardis, L. M. La leggenda di Turandot. 8°. Genova 1932, Soc. An. Editrice G. B. Marsano. 10 L.

Brailoiu, Constantin. Esquisse d'une méthode de folklore musical. 8°. Paris, Fischbacher.

Cernezzi, L. Trent'anni dalla morte di Giuseppe Verdi. 8°, 34 S. Milano, Famiglia Meneghina (A. Cordani).

Chiesa Tibaldi, Mary. Schubert. La vita, l'opera. 8°. Milano 1932, Treves. 30 L.

Choisy, L.-F. Richard Wagner. L'homme, le poète, le novateur. 8°, 408 S. Paris 1932, Fischbacher. 18 Fr.

De Danske Vaegtervers. Tegninger: E. Utzon Frank, Indl. Kai Friis Moller, Musikken: Knud Jeppesen. 4°, 46 S. Kobenhavn 1932, Det Berlingske Bogtrykkeri.

Davenport, Marcia. Mozart. 8°, XI, 400 S. New York 1932, C. Scribners's Sons.

Fielden, T. Music and Character. 8°, 158 S. London, I. Nicholson & Watson.

Galpin, F. W. Old English Instruments of Music. Their History and Character. 5th. Ed. 8°, XXII, 327 S. Mit Illustr. London 1932, Methuen. 15 sh.

Gebhard-Elsaß, Hans. Körperstudien für den Ausdruck am Klavier. gr. 8°, 80 S. m. Fig. München 1932, Tukan Verlag. 3.50 *RM*

Gombosi, Otto. Quellen aus dem 16.—17. Jahrh. zur Geschichte der Musikpflege in Bartfeld (Bártfa) in Oberungarn. (Ungar. Jahrbücher ... Bd. XII, Heft 3/4, S. 331—340.) Berlin 1932, W. de Gruyter.

[**Grote,** Gottfried.] Drittes Heinrich Schütz-Fest 7.—9. Januar 1833 in Wuppertal-Barmen. Programmbuch,. 8°, 64 S. Bachverein Barmen.

Handschin, Jacques. Igor Strawinski. Versuch einer Einführung. 121. Neujahrsblatt der Allg. Musikgesellschaft in Zürich auf das Jahr 1933. 8°, 38 S. Zürich 1933, Hug & Co.

Heer, Josef. Der Graf von Waldstein und sein Verhältnis zu Beethoven. Veröffentlichungen d. Beethovenhauses i. Bonn 9. 4°, VI, 64 S., 2 Bl. Noten. Leipzig 1933, Quelle & Meyer. 5 RM

Hegar, Elisabeth. Die Anfänge der neueren Musikgeschichtsschreibung um 1770 bei Gerbert, Burney und Hawkins. Sammlung musikw. Abhandlgn. Bd. 7. 4°, VIII, 86 S. Straßburg 1932, Heitz & Co. 6 RM

Holland, A. K. Henry Purcell. 8°, 250 S. (Bell's Musical Publications, edited by Adrian C. Boult.) London 1932, Bell. 6 sh.

Kloevekorn, Fritz. Chronik des Saarbrücker Theaters und Theaterspiels. Mitteilungen des Histor. Vereins für die Saargegend, H. 19. gr. 8°, 151 S. Saarbrücken 1932, Saarbrücker Druckerei. 3 RM

Knorr, Iwan. Aufgaben für den Unterricht in der Harmonielehre. Für d. Schüler d. Dr. Hochschen Konservatoriums in Frankfurt a. M. zusgest. gr. 8°, 78 S. 8. Aufl. Leipzig 1931, Breitkopf & Härtel. 1.50 RM

Krehl, Stephan. Allgemeine Musiklehre. 3. Aufl. Grundlegend umgearb. v. Rob. Hernried. kl. 8°, 180 S. Berlin 1933, W. de Gruyter. 1.62 RM

Kruse, Georg Richard. Reclams Opernführer. Reclams Universalbibliothek 6892/96a. kl. 8° [F], 653 S. 4. erw. Aufl. Leipzig 1933, Reclam. 2.10 RM

Lee, V. Music and its Lovers. An Empirical Study of Emotion and Imaginative Responses to Music. 8°, 589 S. London 1932, Ullen u. U. 18 sh.

Louis, Rudolf, und Ludwig **Thuille**. Harmonielehre. Neubearbeitung (10. Aufl.) v. Walter Courvoisier u. A. 8°, XV, 365 S. Stuttgart 1933, Klett. 6.50 RM.

Machaczek, Franz. Das Haydnhaus in Rohrau. Josef Haydn u. s. Familie. 4°, 9. S. mit 1 Abb. Hainburg a. d. D. 1932, R. Winkelmann. 1 Sch.

Martienßen, C. A. Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens. (Veröffentl. d. kirchenmusik. Instituts am Landeskonservatorium Leipzig.) Leipzig 1932, Breitkopf & Härtel.

Martienßens Werk ist keine Sammlung, kein Ergebnis, kein Abschluß einer langsam aufgebauten, sich immer mehr zu einem System oder einer „Methode" abkühlenden Erfahrung: seine aus Studien am Leben und an Erfahrung erwachsene Tat ist Anfang, der zu Quellen zurückführt, die Materialismus und Rationalismus der exakten Theorie und Wissenschaft schuldhaft-unschuldig verschüttet haben. Ein Schulbeispiel dafür ist Tetzels einst revolutionierendes Werk „Problem der modernen Klaviertechnik".

Wohl sind Einzelheiten wie Tonwellen, Instrumente, Kehlkopf, Noten, Töne, Musikformen und bis zu einem gewissen Grade die Wirkung der Musik physikalisch aus ihrer Materie erklärbar. Wohl kann Musik der Vergangenheit und fremder Kulturkreise wieder gespielt und von unsern Ohren aufgenommen werden. Aber alle diese wissenschaftlichen Feststellungen, Erklärungen, Überlegungen, Kritiken kommen nicht an das Wesentliche heran, das exakt Unnennbare, das die Einen Seele, die Andern Gefühl, die Dritten plastische Kraft nennen, das aber die folgerichtig materiell denkenden Betrachter eigentlich leugnen müßten; die wenigsten Musikmaterialisten haben allerdings gewagt, diese letzte Folgerung zu ziehen und offen auszusprechen. Demgegenüber stellt Martienßen zu Recht fest, daß alle Tonkunst außer den materiell, rational und exakt feststellbaren, meßbaren, erforschbaren und erklärbaren Ursachen, Mitteln und Wirkungen entscheidende Faktoren hat, die durchaus unmateriell, unexakt, irrational, ja disrational sind. Erst wenn beide Gattungen entsprechend ihrer Eigenart erfaßt und zusammengebunden werden, sei Möglichkeit vorhanden, wirklich einzudringen und Ergebnisse allseitig gültiger Art zu gewinnen. Daß diese Ansicht richtig ist und von Martienßen mit Erfolg vor- und durchgeführt wird, ist unsere Erkenntnis und unser Glaube.

Martienßen zerstört die Alleinherrschaft der materiellen, rationalen ebenso wie die der vorher herrschenden phantastisch-romantischen Schwarzkünsteleien, Betrachtungs- und Lehrweisen. Sein Werk greift — ohne es selbstbewußt auszusprechen — weit über sein instrumentales Gebiet hinaus[1]. Martienßen deckt die Angriffspunkte auf. Zwar bleibt

[1] Ich verweise auf meinen Aufsatz „Rundfunkkorrepetition, Umformesinn und schöpferischer Klangwillen" in „Die Stimme", Jan. 1932.

auch er noch vor den Ergebnissen der exakten Physik stehen, er zeigt aber, daß diese Ergebnisse allein nicht maßgebend sind für Gewinnung musikalisch-künstlerischer Folgerungen. Zwar sei Tetzels Theorie — die wir als bekannt voraussetzen dürfen — durch seine halbseitig aufgebauten Folgerungen wissenschaftlich-rational nicht verkehrt, aber sie werde dadurch künstlerisch-irrational verkehrt, indem Tetzel die eine Hälfte seiner Prämisse möglichst rasch unter den Tisch fallen läßt, daß sich mit der Veränderung der Klangstärke stets die Klangfarbe verändert. Die Klangfarbe aber, und nicht die Klangstärke sei die für das seelische Erleben und die künstlerische Erarbeitung der Klangwelt des Klaviers einzig fruchtbare Grundlage. Damit ist die rein materielle Theorie Tetzels gefallen.

Dieser Kampf gegen die materialistisch-rationale Musikforschung, -pflege und -erziehung wird gleichsam im Anmarsch vollzogen. Das Ergebnis ist bis hierher: „Die psychologische Grundwahrheit für eine künstlerische Klavierpädagogik ist die Einstellung, als ob der Klavierton an sich durch eine besondere Art des Anschlags in der vielfältigsten Weise zu modifizieren sei". Martienßen führt aber dann auch die Folgerungen und Folgen durch, die aus Tetzels Meinung erwachsen: das Klavierspiel wird zu Tonmaschinengewehrfeuer (vgl. Hindemiths Verspottung dieser „Musikgattung" in „Suite 1922".) Endgültig scheitert Tetzel am Musikhörer. Jeder Künstler, der seine Hörer bannt, hat Tetzel überwunden, denn die doch immer gleichbleibenden Tatsachen Tetzels wirken auf verschiedene Art, je nachdem, welcher Künstler und welcher Hörer ihr Mittler ist und in welcher musikalischen und sonstigen Umgebung eine Musik gegeben und genommen wird. Diese Tatsache wird auch nicht geklärt durch den Notbehelf der Relativitätstheorie Tetzels. Vollends unbeachtlich aber wird Ts. Theorie gegenüber der künstlerischen Suggestion, die ja allerdings der strenge, folgerichtige Materialist und Rationalist leugnen muß, weil von seinem Standpunkt aus diese Tatsache nicht sichtbar, feststellbar ist.

C. A. Martienßens Ausgangspunkt ist: die materialistisch-rationale Zeit betrachtete und beurteilte alles vom Durchschnitt aus (z. B. vom sog. Normalmenschen). Die neue, idealistische Welt nimmt als Muster die Vollendung, das Ideal. Martienßen setzt daher an den Beginn seines Werks die Ausführungen über den Wunderkindkomplex und über den schöpferischen Klangwillen; dabei wird der letztere an dem Idealfall des ersteren dargestellt. Ziel jeder Pädagogik soll sein, den jedem Menschen eingeborenen Komplex freizulegen und zu stärken, sodann von dort aus alles aufzubauen und auszubilden: „Die Schöpferkraft des individuellen und irrationalen schöpferischen Klangwillens in seinem Wirken nach außen darzustellen, ist die eine Aufgabe. Eine zweite Aufgabe wird es sein, aus der Tatsache der Individualität jedes einzelnen pianistischen schöpferischen Klangwillens die notwendigen Konsequenzen für die Klavierpädagogik aufzuzeigen". . . . „Schöpferisch ist der Klangwillen zunächst durch die Kraft, aus dem Instrument stets eine neue individuelle Klangwelt zu formen", schöpferisch ist er weiter im Einzelfalle, „beim jedesmal individuellen Erschaffen jenes wunderbaren menschlichen Werkzeuges, das seine Befehle in die Tatsache umzusetzen hat, beim Schaffen der individuellen pianistischen Technik". Der schöpferische Klangwille ist irrational.

In die unendliche Mannigfaltigkeit der durch den schöpferischen Klangwillen geschaffenen oder geforderten individuellen Techniken bringt Martienßen durch Aufstellung dreier pianistischer Grundtypen (Wurzeln) Klarheit. Er nennt sie statischen, ekstatischen und expansiven Typ. Sie entspringen nicht zugeordneten, stilmäßig getrennten Musikkulturabschnitten, sondern ihre Wurzel ist dieselbe, aus der Stilarten der Komposition hervorgingen: was im Komponisten Werk wurde, wird bei ihnen Anlage zur Reproduktion gewisser Musiken, ohne daß ihnen fernere Kreise verschlossen sein müssen; im Gegenteil wird eine gute Klavierpädagogik auf Ausgleich und Angleich arbeiten. Damit betritt Martienßen den heißen Boden der Pädagogik: aus dem Zusammenfluß älteren und neuereu inneren eigenen (produktiv) schöpferischen Klangwillens ergibt sich in jedem Einzelfalle das Wachstum einer besonderen, nur für diesen Willen geeigneten, individuellen Klaviertechnik, auch ist sie mit jedem neuen Zufluß des schöpferischen Klangwillens von innen oder außen immer in Entwicklung begriffen und stets zur Entwicklung bereit. Mit dieser Feststellung verurteilt M. jede körperlich ein für allemal festgelegte „Methode" zum Tode; mit Recht, denn jede Methode dieser Art muß zu eng, zu starr, ja meist als falsch erkannt werden, sobald die Ausbildung nicht mehr vom Muskel, Gelenk, Finger oder Arm usw., sondern vom Zentrum des schöpferischen Klangwillens ausgeht. Damit ist auch der Streit der Methoden untereinander als nichtig offenbart: die Umformung des inneren (vereinigten, geeinten) schöpferischen Klangwillens in äußere, Andern wahrnehmbare Wirklichkeit ist

das Problem, das man bis heute, materialistisch-rational arbeitend, vom technischen Apparat her lösen wollte!! Der Maschinenbegriff versagt hier, denn überall sind, im Gegensatz zum Maschinenbegriff, irrationale Kräfte am Werk, deren Übersehen und Nichtausbildung den Verfall des künstlerischen Ganzen nach sich zieht. Nur vom schöpferischen Klangwillen ausgehend sollen Klangwillen und Exekutivorgane eine Ganzheit bilden; diese Ganzheit ist stets eine individuelle Ganzheit.

Das Werk Martienßens zeigt eine außerordentliche Elastizität und Vielfältigkeit der Möglichkeiten, aber alles dreht sich immer um den einen Punkt, daß alle künstlerische Tat und alle künstlerische Ausbildung von innen nach außen vollzogen, gelehrt und gelernt werden, aber nicht nur gelernt, sondern vor allem erlebt und durchlebt werden muß.

Das Klavier, das Instrument des erwachenden, aus der Masse emporwachsenden Führermenschen, ist durch Martienßen neugeboren als Mittler des schöpferischen Klangwillens. Das Werk des Fünfzigjährigen ist eine Tat jugendlichen Sturmwillens und weitblickender Manneskraft, gebunden in genialer Einsicht. Diesem Werk gegenüber heißt es: bekennen oder als blind versagen! Alf Nestmann.

Moore, Edward. Forty Years of Opera in Chicago. 8°. New York 1930, H. Liveright.

Mueren, F. van der. Het Orgel in den Nederlanden; verre traditie, gebruik in de kerkelijke diensten, meubel, decoratieve houtversierungen, orgelregistratie, orgelliteratuur, parallel-vergelijking tusschen al deze bestanddeelen. 275 S. Louvain 1931, Uytspruyst.

Mueren, F. van der. Vlaamsche muziek en componisten in de XIXe en XXe eeuw. 8°, 116 S. 's-Gravenhage, J. P. Kruseman.

News-Chronicle. Music for the Home. Edited by Sir Landon Ronald. 4°, 240 S. London 1932, News-Chronicle Press. 5 sh.

Nicholson, Sydney H. Quires and Places where they Sing. 8°. London 1932, Bell. 8/6 sh.

Pannain, G. Modern Composers. Transp. with a Note by Michael R. Bonavia. 8 Portr. 8°, X, 258 S. London 1932, Dent. 10/6 sh.

Peers, E. Allison. Spain. A Companion to Spanish Studies. 8°, XI, 312 S. New York 1929, Dodd, Mead & Co.

[Enthält ein Kapitel über moderne spanische Musik von Sydney Grew.]

Pelizzaro, Eugenio. Parsifal. La fede di domani. 8°. Torino 1931, Ed. L'Impronta.

Pinthus, Gerhard. Das Konzertleben in Deutschland. Ein Abriß seiner Entwicklung bis zum Beginn des 19. Jahrhs. 4°, 156 S. Zürich 1932, Heitz & Co. 8 RM

Prick van Wely, M. A. Het Orgel en zijn Meesters. gr. 8°, 317 S. 's-Gravenhage 1931, J. P. Kruseman.

Raabe, Peter. Weimarer Lisztstätten. (Gabe für Mitglieder des Franz Liszt-Bundes, 3.) gr. 8, 7 S., mehr. Taf. Weimar 1932, Böhlau. 2.50 RM

Rasmussen, Sigrid. Musikkens historie i grundtraek. 8°, 151 S. Kopenhavn 1931, Einar Harck.

Rebois, Henri. Les grands prix de Rome de musique. 8°. Paris 1933, Firmin-Didot.

Richter, Alfred. Schlüssel zu dem Aufgabenbuch. (Zu A. Fr. Richters Lehrbuch der Harmonie.) Zum Selbstunterricht. Musikalische Hausbibliothek, 11. gr. 8°, VIII, 239 S. 11. Aufl. Leipzig 1932, Breitkopf & Härtel. 3 RM

Richter, Otto. Trauermusik. Verzeichnis von Chor- u. Sologesängen, sowie geistl. Instrumentalmusik für kirchl. Trauerfeiern. Im Auftrag der Superintendentur Dresden-Stadt mitgeteilt. gr. 8°, 16 S. Kassel 1932, Bärenreiter-Verlag. —.80 RM

Rinaldi, M. Musica e verismo. Critica ed estetica d'una tendenza musicale. 8°. Roma 1932, De Sanctis. 15 L.

Rodeheaver, Homer A. Hymnal Handbook for Standard Hymns and Gospel Songs. A Collection of Stories and Information about Hymns Gospel Songs and their Writers, Designed to Help Ministers and Music Directors Create Greater Appreciation and Interest in Congregational Singing. 12°, X, 191 S. Chicago 1931, The Rodeheaver Co.

Ronde, H. W. de. Overzicht der Muziekgeschiedenis. Met Een Voorwoord van Willem Pijper. 8°, 519 S. Amsterdam 1931, E. Querido.

Roy, Otto. Neue Musik im Unterricht. (Beiträge zur Schulmusik, Heft 7.) 8°, 48 S. Lahr 1932, Schauenburg. 2 RM

Saint-Cyr, Mario. La classe di esercitazioni orchestrali della Reale Accademia Filarmonica Romana nel suo decimo anno (1926—1930). 8°. Roma 1931, F.lli De Santis editori.

Scholes, Percy A. A Miniature History of Opera. For the General Reader and the Student. 8°, 69 S. London 1931, Oxford Univ. Press.

Schrade, Leo. Die Stellung der Musik in der Philosophie des Boethius als Grundlage der ontologischen Musikerziehung. S.-A. aus: Archiv für Geschichte d. Philosophie, hrsg. v. Arthur Stein. Bd. XLI, Heft 3, S. 368—400. Berlin 1932, Carl Heymanns Verlag.

Schramm, Erich. Goethes religiöse Deutung der Musik. 8°, 16 S. Mainz 1932, Verlag Religion. —.30 RM

Sharp, Cecil J. English Folk Songs from the Southern Appalachians. Collected by C. J. Sharp. Comprising two hundred and seventy-three Songs and Ballads with nine hundred and sixty-eight Tunes. Including thirty-nine Tunes contributed by Olive Dame Campbell. Edited by Maud Karpeles. 2 Voll. 8°, XL u. 436, XII u. 412 S. London 1932, Oxford University Press. 35 sh.

Strachey, Marjorie. The Nightingale. A Life of Chopin. (Swan Library.) 12°, 305 S. London, Longmans, Green & Co., Ltd.

Toye, Francis. Giuseppe Verdi. His Life and Works. gr. 8°, 496 S. London 1931, William Heinemann Ltd.

Das Buch, aus der Hand eines Schülers von Edward J. Dent, ist Ausdruck einer neuen Wertung Verdis auch in England; der Verfasser versichert, daß er es völlig unabhängig von der sogenannten deutschen Verdi-„Renaissance" unternommen habe. Es ist vor allem gut proportioniert, Biographie und Würdigung des Werks nehmen genau je die Raumhälfte ein. Die Biographie beruht auf solidem Untergrund: Verdis eigene Briefe („I copialettere") und eine ganze Reihe unerschlossener Nachrichten — Toye war lange an Ort und Stelle, in S. Agata, in Mailand, und hat vom Haus Ricordi ungewöhnliche Unterstützung erfahren. Er erzählt schlicht, lebendig, beurteilt Personen und Tatsachen ruhig und treffend, oft mit typisch englischem Humor. Die äußere Geschichte von Verdis Erfolgen und Mißerfolgen wird an Zitaten der zeitgenössischen Kritik nachgeprüft.

Etwas schwächer ist die zweite Hälfte des Buchs, die Verdis Werk gewidmet ist. Toye läßt eine der Opern nach der andern chronologisch aufmarschieren, vom „Oberto" bis zum „Falstaff", wobei er regelmäßig zunächst den Inhalt des Librettos wiedergibt, um dann die Musik zu qualifizieren; zu qualifizieren im strengsten Sinn. Er macht auch das mit sehr viel Gründlichkeit, bon sens und musikalischem Verständnis, manchmal sogar mit großer Feinheit. Besonders wertvoll sind seine Vergleichungen früherer und späterer Fassungen des nämlichen Werks; und besonders wertvoll ist gerade sein englischer Maßstab für die Opern Verdis, denen Stoffe Shakespeares zugrunde liegen. Aber im allgemeinen ist dieser Teil mehr ein Führer als eine lesbare Darstellung. Am Schluß hat Toye dann allerdings das Bedürfnis gefühlt, seine Meinung über „Verdi als Musiker" zusammenzufassen. Das ist ein gescheites, aber etwas mageres Kapitel geworden, in dem die Probleme zwar berührt, aber nicht erörtert werden. Toye rückt Verdi sehr genau ins Licht; aber seiner Darstellung fehlt die Weite, der Raum, der Hintergrund. Wie genau er manchmal den Nagel auf den Kopf trifft, mögen zwei Zitate aus jedem der beiden Hauptteile seiner Arbeit beweisen. Über den Menschen Verdi: „Wenn Verdi unliebenswürdig sein wollte, konnte er es in hohem Grade sein ..." Oder die Schlußworte des Abschnitts über den „Troubadour": „Man hat dem ‚Trovatore' Roheit (vulgarity) vorgeworfen, und der Vorwurf besteht nicht ganz zu Unrecht. Aber diese Roheit ist die Roheit der Größe, ein Nebenprodukt der Lebenskraft und Leidenschaft, ohne die große Kunst nicht bestehen kann. Ist Shakespeare nie roh? Oder Beethoven?" A. E.

Wilhelmy-von Stengel, Leopoldine. Das Heil der Gesangskunst. 8°, 40 S. München 1932, Selbstverlag. 1 RM

Wir von der Oper. Ein kritisches Theater-Bildbuch, hrsg. von Walter Firner. Einl. von Oscar Bie. Mit 40 Porträtstudien in Kupfertiefdr. nach Orig.-Aufn. von Walter Firner. 4°, 126 S. München 1932, Bruckmann. kart. 3.80 RM Zus. mit „Wir und das Theater" in Kassette 7 RM

Wooldridge, H. E. The Oxford History of Music. Vol. 2. The Polyphonic Period. Part 2. Method of Musical Art, 1410—c. 1600. Second Edition, revised by Percy C. Buck. 8°, 510 S. London 1932, Oxford University Press. 17/6 sh.

Neuausgaben alter Musikwerke

Albert, Heinrich. Musikalische Kürbs-Hütte, welche uns erinnert, menschlicher Hinfälligkeit, geschrieben und in drei Stimmen gesetzt. Mit ausges. Generalbaß hrsg. von J. M. Müller-Blattau. Part. Kassel 1932, Bärenreiter-Verlag.

Bach, Carl Philipp Emanuel. Leichte Sonaten f. Pfte. Hrsg. von O. Vrieslander. 26 S. Hannover 1932, Nagel. 2.50 RM

Benda, Georg. Sinfonie *B* dur, f. Streicher. Hrsg. u. bearb. von R. Sondheimer. Part. 10 S. Berlin-Charlottenburg 1332, Ed. Bernoulli 3.50 RM

Böhm, Georg. Sämtliche Werke. Zweiter Band. Vokalwerke. Hrsg. von Johannes Wolgast. Veröffentlichungen des Kirchenmus. Instituts der Evang.-luth. Landeskirche in Sachsen am Landeskonserv. der Musik zu Leipzig. III. 2°, XII u. 133 S. Leipzig [1932]. Breitkopf & Härtel.

Buxtehude, Dietrich. Cantate Domino canticum novum (Lobsinget Gott dem Herrn). Motette, f. 2 T., B. u. Org. Hrsg. von B. Grusnick. Kassel 1932, Bärenreiter-Verlag. Part. 16 S. 2.—, Bl.-Part. —.60 RM

Buxtehude, Dietrich. In dulci jubilo. Weihnachtsmusik, f. 3st. Chor, 2 V. u. Generalbaß (Org.) hrsg. von B. Grusnick. Kassel 1932, Bärenreiter-Verlag. Part. 15 S. kplt. 1.80, Chor-Heft —.25 RM

Cererols, Joan. [„Villancicos"] transcripció, revisió i anotació de Dom David Pujol. Monjo de Montserrat. Mestres de l'escolania de Monserrat ... III. 2°, XXVIII u. 254 S. Monestir de Montserrat [Leipzig, Breitkopf & Härtel] 1932.

Ditters von Dittersdorf, Carl. Konzert für Cembalo *B* dur, m. 2 V. u. B. (Vcll. u. K.-baß), nach Belieben m. 2 Fl. u. 2 Hörnern. Hrsg. von W. Upmeyer. Berlin-Lichterfelde 1932, Vieweg. Part., zugl. Cemb.-St. 5, Streich-St. je —.75, Bläser-St. je —.50 RM

Filtz, Anton. Böhmische Sinfonie *A* dur, f. Streicher, Hörner, Oboe, Fag. u. Konzertflügel, hrsg. u. bearb. von R. Sondheimer. Part. 18 S. Berlin-Charlottenburg 1932, Edition Bernoulli.

Fransén, Nat. Sorge-musiken med anledning av Gustav II Adolfs död. — 1. Thomas Boltzius, Thre nodia 1632. Hrsg. f. gem. Chor u. Männerchor. — 2. Andreas Düben, Pugna triumphalis 1634. Hrsg. f. 2 Männerch. Stockholm 1932, Elkan & Schildknecht, Emil Carellius. Part. 28 S. 2 Kr.

Gabrieli, Andrea e Giovanni e la musica strumentale in San Marco. Tomo I. Musiche strumentali e „per cantar et sonar" sino al 1590. A cura di Giacomo Benvenuti. Istituzioni e monumenti dell'arte musicale italiana. Vol. I. 2°, CXLVIII, XII u. 242 S. Milano 1931, Edizioni Ricordi. 160 L.

Wir wissen alle Bescheid um die Geschichte der großen Neuausgaben Italiens: der „Denkmäler italienischer Tonkunst". Begonnen hat mit ihnen 1897 der unvergessene Luigi Torchi mit den sieben Bänden seiner „Arte musicale in Italia", die ich nur ungern verunglimpfen lasse: sie enthalten eine ungeheure Fülle von wertvollem Stoff in einer Art der Darbietung, die jedem Kenner genaue Schlüsse auf die Gestalt des Originals gestattet; das Einzige was ihnen fehlt, ist eine zuverlässige Korrektur. Dann kam die „Raccolta nazionale delle musiche italiane", mit einzelnen anregenden Bänden, ohne Anspruch auf Wissenschaftlichkeit und wissenschaftlich denn auch nicht verwertbar. Vor, neben, nach diesen zentralen Unternehmungen, das ungeheure Reich alter italienischer Musik zu erschließen, sind eine Unzahl von einzelnen Neudrucken erschienen, von denen manche ganz ausgezeichnet und bei uns viel zu wenig gewürdigt sind; der wichtigste, dem Umfang und Gehalt nach, ist die Gesamtausgabe der Werke Monteverdis, die ganz dem Mut und dem Idealismus eines Einzelnen, Francesco Malipiero, zu verdanken ist.

In den letzten Jahren kommen nun, durchaus nicht plötzlich und unerwartet, die ersten Bände zweier großen Reihen zutage, die ganz deutlich dem Muster unserer deutschen „Denkmäler" folgen: die „Monumenta Polyphoniae Italicae", die unter Leitung von R. Casimiri und E. Dagnino das Pontificio Istituto di Musica Sacra herausgibt, und die vorliegenden „Istituzioni e monumenti dell'arte musicale italiana", unter Oberleitung von

Gaetano Cesari von einem Stab italienischer Fachgenossen besorgt. Das Aussehen des ersten Bandes ist noch viel glänzender als das unserer Denkmäler, es ist an Monumentalität kaum zu überbieten: Facsimilia, Beilagen sind nicht gespart; gute, z. T. ausgezeichnete, manchmal unscharfe Reproduktion. Von den deutschen Denkmälern unterscheidet sich das italienische Unternehmen durch die regionale Anlage (und rein nationale Beschränkung — wenn ein Mozart in Italien gelebt hätte, nichts würde ihm helfen, er würde nicht berücksichtigt). „Das Programm besteht darin, die Kunst der italienischen Musiker der Vergangenheit im Rahmen der Institutionen, an denen sie Teil hatten, gebührend zu beleuchten". Deutlicher: die einzelnen Bände wollen einzelne musikalische Zentren und ihre besondere Bedeutung umfassen und lebendig machen: die Mailänder Metropolitan-Kapelle zur Zeit der Sforza; die Florentiner Camerata, die venezianischen Conservatorien und ihre Instrumentalmusik, usw. Ähnliches findet sich doch auch schon bei uns: so konnte man die Neuausgabe der „Newen deutschen geistlichen Gesenge" von Georg Rhaw recht gut überschreiben etwa mit: „Die Wittenberger Kantorei Luthers und ihre Musik". Wie dem sei: der I. Band behandelt: „Andrea und Giovanni Gabrieli und die Instrumentalmusik in San Marco — Instrumentalmusik und Musik ‚per cantar et sonar' bis 1590". Also einen entscheidenden Ausschnitt aus der Geschichte der venezianischen Musik und zwei ihrer entscheidenden Meister.

Die Auswahl der Stücke des Bandes hat ihre ganz besondere Begrenzung und ihre ganz besonderen Weiten. Es ist zugleich etwas viel in einen Topf geworfen, und etwas wenig vorhanden. Das klingt rätselhaft, aber es ist so. Der Band enthält zunächst reine Instrumentalmusik: das 8stimmige *Ricercar per sonar* mit dem Magnificatthema von Andrea Gabrieli sowie die sieben 4stimmigen Ricercare, die im Madrigalbuch Andreas von 1589 erhalten sind und von denen zum mindesten das letzte eine richtige Canzon francese ist. Dann die beiden 8stimmigen *Arie della Battaglia,* Bläser-Bearbeitungen der Janequinschen „Schlacht" von Andrea Gabrieli und Annibale Padovano; im Anschluß daran die herrliche Battaglia A. Gabrielis „Sento un rumor", ein Prachtstück gerade eines vokalen Tongemäldes. Daneben aber eine Anzahl Vokalstücke „per cantar et sonar" — zwei Motetten Andreas, die die Forderung von Instrumentalbegleitung zweifellos ihrem großen Umfang (besonders nach der Tiefe) verdanken, sich aber sonst in nichts von tausend andern Vokalstücken unterscheiden. Ferner die doppelchörigen Feststücke Giovannis „Lieto godea"; „Fuggi pur se sai"; die Hochzeits-„Aria" „per sonar": „Chiar'Angioletta". Mit andern Worten: es sind diejenigen Vokalstücke aufgenommen, die nach den deutlichen Angaben der Drucke ganz bestimmt instrumentale Verstärkung zulassen. Das ist wenig und viel: wenig, weil es, und nicht bloß in Venedig und bei den Gabrielis, eine ganze Reihe von Werken gleichen Charakters gibt, die nicht den ausdrücklichen Vermerk vokal-instrumentaler Ausführbarkeit tragen; viel, weil die vorliegende „gesicherte" Auswahl allzu weitgehenden „instrumentalen" Deutungsversuchen bestimmte Grenzen zieht. Der Band bringt also, in ein wenig bunter Reihe, Beispiele zur Geschichte der reinen Instrumentalmusik nebst dem Spezialfall der „Battaglia", die unter den Begriff Canzon francese fällt, und ebenso willkommene gesicherte Beispiele zur Aufführungspraxis des 16. Jahrhunderts.

Torchi begann sein kurzes Vorwort mit dem charakteristischen Satz: „Mi fo grazia volentieri di una prefazione erudita" — „ich verzichte mit Vergnügen auf eine gelehrte Einleitung". Das ist nun gründlich anders geworden; Giacomo Benvenuti eröffnet den Band mit einer gewichtigen Einführung, die alles Wünschenswerte bringt: eine allgemeine Musikgeschichte Venedigs im 16. Jahrhundert, eine spezielle der Kapelle von S. Marco, und eine Biographie Andrea Gabrielis, die auf Bekanntes, aber auch auf unbekannte Aktenstücke aus dem (so schwer zugänglichen, auch für Italiener) venezianischen Staatsarchiv sich stützt; eine Geschichte des Ricercars, eine Sonderstudie über die Battaglia (über die 1930 eine Leipziger Dissertation von Rud. Gläsel erschienen ist). Das Auffallendste der musikgeschichtlichen Studie ist Benvenutis heftiger Versuch, Willaerts Stellung als „Begründer der Venezianischen Schule" zu erschüttern. Natürlich hat er Recht insofern, als es eine venezianische Schule schon vor Willaert gab, aber Willaert hat, wie man auch über seine absolute Bedeutung als Musiker denken mag, sich nicht nur dem „Venezianischen" angeglichen, sondern er hat es auch nobilitiert — ein Meister wie Zarlino ist ohne ihn nicht zu denken. Im Archivalischen stoßen wir auf hundert wertvolle Daten, so zum erstenmal auf das genauere Todesdatum von Vincenzo Bell'Haver. Bei der Bibliographie der Profanwerke A. Gabrielis hat Benvenuti sich zu sehr auf Emil Vogel verlassen. Im II. Buch der Madrigali 5 (1570) ist „O dolci parolette" ein selbständiges Stück; „Gli occhi sereni" die 2da parte des vorhergehenden Stückes. Im Imo lib. à 6 (1574) ist „Quand' io

tall'hor" keine 1a parte. Die erste Auflage enthält ein Widmungsmadrigal: „Rendete al Saracini", das Vogel und also auch Benvenuti nicht erwähnt. In den 3stimmigen Madrigalen (1575) sind „Non credo" und „Sopra'l sanguigno" die 7ma und 8ma parti. Ich erwähne das lediglich in der Absicht, Benvenuti möge das in einem späteren Band richtigstellen können. A. E.

Händel, Georg Friedrich. Sonaten, f. V. m. bez. Baß. Auf Grund der Urtextausg. f. V. u. Cemb. (Pfte.) (Vcllo. ad lib.) hrsg. von W. Davisson und G. Ramin. Bd. I. Nr. 1 *A* dur, Nr. 2 *g* moll, Nr. 3 *F* dur. Pfte.-St. 27 S. — Bd. II. Nr. 4 *D* dur, Nr. 5 *A* dur, Nr. 6 *E* dur. Pfte.-St. 27 S. Leipzig 1932, Peters. Jeder Bd. kplt. 2 RM

Haydn, Joseph. Notturno II in *F* dur für Fl., Oboe, 2 Hörner, 2 V., 2 Violen, Vc. u. B. (1790). Hrsg. von Ernst Fritz Schmid. 2°, 19 S. Karlsbad 1932, Heinrich Hohler.

Homilius, Gottfried August. Heilig ist unser Gott! Kantate zum Pfingstfest, f. S.-Solo, gem. Chor. u. Orch. (Streichorch., Ob., Klar. ad lib. u. Org.) Bearb. von R. Fricke. Hameln 1932, Oppenheimer. Part. 23 S. 3.50, Chor-St. je —.30, S.-Solo —.30, Orch.-St. je —.50 RM

Les maîtres français de l'orgue aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles. Recueil de 50 pièces d'orgues par Felix Raugel. Paris, Edition Schola Cantorum.

Paisiello, Giovanni. Socrate immaginario. Kl.-A., besorgt von Giorgio Barini. Associazione dei musicologi italiani 1931 (!).

Richter, Franz Xaver. Sinfonie *c* moll, f. Streicher u. Konzertflügel hrsg. u. bearb. von R. Sondheimer. Part. 26 S. Berlin-Charlottenburg 1932, Edit. Bernoulli. 5.50 RM

Scarlatti, Alessandro. Sechs Concerti grossi, f. Streichorch. m. Cemb. — I. u. II. Konzert hrsg. von W. Upmeyer. Berlin-Lichterfelde 1932, Vieweg. Part., zugl. Pfte-St. 15 S. 2 RM, Streich-St. je —.75 RM

Schütz, Heinrich. Matthäus-Passion. Nach Ph. Spittas Schütz-Ausgabe u. nach der Grundigschen Handschrift revidiert u. eingeleitet von Fritz Stein. 8°, XII, 44 S. Eulenburgs kleine Partitur-Ausgabe. Leipzig [1933], Ernst Eulenburg.

Telemann, Georg Philipp. Konzert *f* moll für Solo-Oboe mit Begleitung von Streichorchester u. Cembalo (Klavier). Für die Aufführung eingerichtet u. hrsg. von Fritz Stein. (Das weltliche Konzert im 18. Jahrh. Hrsg. von Prof. Dr. Fritz Stein. Heft I.) 2°, 20 S. Braunschweig [1932], Henry Litolff.

Walther, Johann Jacob. Sonate, f. V. u. B. c. bearb. u. hrsg. von Erna Bethan. Pfte.-St. 9 S. Hannover 1932, Nagel. kplt. 2 RM

Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Ortsgruppen

Wien

Dienstag, den 13. Dezember 1932 hielt die Ortsgruppe in den Räumen des musikwissenschaftlichen Seminars ihre diesjährige Hauptversammlung ab. Nach dem Tätigkeits- und dem Kassenbericht fand in Erinnerung an das 400. Geburtsjahr Orlando di Lassos eine Aufführung von Kompositionen dieses Meisters statt. Die Wiener Kammersingvereinigung hatte sich unter der Leitung von Hans Heinz Scholtys in den Dienst der Veranstaltung gestellt und brachte zwei lateinische Motetten „Domine, Dominus noster" und „Fremuit spiritu Jesu" zu Gehör, die das „Benedictus" aus der Missa „Brevis" umrahmten. Aus den weltlichen Werken Lassos wurden eine französische („Le rossignol") und eine italienische („Come la cera") Komposition geboten, denen sich fünf deutsche Lieder anreihten. Der einleitende Vortrag von Doz. Dr. L. Nowak gab eine Darstellung des Lebenslaufs und im besonderen eine Kennzeichnung der Kompositionstechnik des Meisters, wie sie im Nebeneinander von Geistlich und Weltlich, von italienischen, französischen und niederländisch-deutschen Zügen zu jener Einheit geworden ist, die Lasso kennzeichnet.

Robert Haas.

Mitteilungen

– Am 29. Januar starb zu Regensburg, fast siebzigjährig, Geistl. Rat Peter Griesbacher, der berühmte Kirchenkomponist, dem auch einige theoretische Werke, vor allem eine große kirchenmusikalische Stilistik und Formenlehre verdankt werden.

– Im Rahmen der öffentlichen Veranstaltungen des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Münster wurde gemeinsam mit der münsterischen Ortsgruppe des RDTM eine neue Bearbeitung von Bachs „Kunst der Fuge" für Streichquartett, Streichorchester und Cembalo, von Priv.-Doz. Dr. Werner Korte aufgeführt.

– Das Collegium musicum der Prager Deutschen Universität hat am 10. Februar, außer Bachs III. Brandenburgischem Konzert (10 Streicher und Cembalo) und *c* moll-Konzert für 2 Cembali und Orchester, eine „Messe des 12.—16. Jahrhs." aufgeführt: Kyrie von Josquin, Gloria (ad modum tubae) von Dufay, Graduale von Perotin, Alleluia von Leonin, Credo von Machaut, Sanctus von Ockeghem, Agnus von Willaert.

– Die Musiksammlung Scheurleer im Haag, deren Auflösung drohte, ist durch eine Zuwendung der Königin-Mutter der Niederlande in ihrem Weiterbestande gesichert worden.

– Auf S. 126 des Dezemberheftes ist dem Verfasser in Zeile 37/38 ein bedauerliches Versehen unterlaufen. Der dortige Satz muß lauten: „Eine Studie über die Leipziger Kasualpredigten des 16. bis 20. Jahrhunderts war als Beitrag zur Hermann Abert-Gedenkschrift geplant, konnte aber nicht erscheinen; da sie krankheitshalber unvollendet blieb".

Dr. F. Dietrich (Heidelberg).

Kataloge

Ernst Dannappel, Dresden. Liste 110, 1933. 84 Nrn., darunter ein Exemplar von Sperontes' „Singende Muse an der Pleiße", 4 Teile 1742/47.

Karl Max Poppe, Leipzig. Antiquariats-Katalog Nr. 46. Musik — Theater. Bücher und Zeitschriften a. d. Gebiete der historischen, theoretischen u. praktischen Musik, sowie des Theaters, u. a. eine reichhaltige Beethoven- u. Wagner-Sammlung. 2783 Nrn.

David Salomon, Antiquariat, Berlin-Halensee. Liste 90. Autographen. 338 Nrn., darunter ein anscheinend noch nicht bekannter Brief von Leopold Mozart an seine Tochter vom 25. Jan. [1785?] und 5 Briefe von Constanze (1826) und ihren Söhnen, mit Constanzes Testament; auch Briefe von Zelter.

J. A. Stargardt, Berlin W 35. Katalog 337. Autographen u. Handzeichnungen aus ehem. Alt-Leipziger und anderem Besitz. 544 Nrn. [Enthält ein Fragment der Violoncellstimme von Bachs Kantate „Ich liebe den Höchsten"; ein von Händel signiertes Schriftstück, Mozarts bekannten Brief an Ant. v. Klein vom 21. Mai 1785; Briefe und Mss. Mendelssohns, ein Lied Schuberts („Der Blumenbrief"); Stücke von Brahms, Bruckner, Wagner, H. Wolf.]

Februar — **Inhalt** — 1933

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, Berlin-Schöneberg, Nymphenburgerstr. 10
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft
Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft
Sechstes Heft | 15. Jahrgang | März 1933
Erscheint monatlich
Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos

Ein Tabulaturfragment des Breslauer Dominikanerklosters aus der Zeit Paumanns

Von
Fritz Feldmann, Breslau

Die bisher bekannten Quellen für die früheste deutsche Orgelliteratur konzentrieren sich in überwiegendem Maße auf Süddeutschland, und es ist hier vor allem die Kunst Conrad Paumanns und seines Kreises, die uns der Anhang des Locheimer Liederbuchs und das nur wenig jüngere Buxheimer Orgelbuch[1] überliefern. Selbst von den weniger bekannten Quellen kleineren Umfangs: München, Staatsbibl. lat. 5963; Berlin, Staatsbibl. theol. lat. quart. 290; Hamburg, Staats- u. Univ.-Bibl. Ms. N D VI. M. 3225 und Erlangen, Univ.-Bibl. 729 bringt die letztere ausdrücklich Fundamentbeispiele „magistri Conradi in Nurenbergk“[2]. Eine Sonderstellung nehmen hingegen — schon durch ihre Datierung (1430)[3] — die Berliner Stücke (mit dem Lied „Wol vp ghesellen . . .“) ein[4].

Wie es jedoch um die Mitte des 15. Jahrhunderts im deutschen Osten um die Orgelmusik stand, konnte bisher mangels entsprechender Denkmäler nicht geklärt werden.

Nachdem nun für die mensural notierte Literatur dieser Zeit in einer erst kürzlich fertiggestellten Arbeit[5] der bisher unbekannte Breslauer Codex Mf. 2016 als eine neue, höchst wichtige Quelle den Handschriften Berlin Mus. Ms. 40021 und Leipzig Ms. 1494 zur Seite gestellt werden konnte, liefert ein neuer, wenn auch bei

[1] München, Staatsbibl., Cim. 352b.

[2] Vgl. Joh. Wolf, Handbuch der Notationskunde II, S. 17.

[3] Vgl. Leo Schrade, Die handschriftliche Überlieferung der ältesten Instrumentalmusik, Lahr (Baden) 1931, S. 88f.

[4] Auch die hier noch zu nennende Ileborgh-Handschrift fällt unter die nicht-süddeutschen. Das Manuskript ist jedoch nach den Nachforschungen Schrades (a. a. O., S. 93) verschollen.

[5] Dissertation d. Verf.: „Der Codex Mf. 2016 des Musikal. Instituts b. d. Universität Breslau. Eine paläographische und stilistische Beschreibung“.

weitem nicht so umfangreicher Fund hierzu eine wünschenswerte Ergänzung für das Gebiet der Orgelliteratur.

In der Breslauer Staats- und Universitätsbibliothek zeigte mir der Leiter der Handschriftenabteilung, Herr Dr. Goeber[1] einen Codex, dessen Holzdeckel auf den Innenseiten mit je einem handschriftlichen Notenblatt vom Umfange 29,6 : 20,8 cm beklebt waren. Schon eine flüchtige Betrachtung ließ erkennen, daß hier Stücke in der für das 15. Jahrhundert typischen Orgeltabulaturschrift vorlagen. Die Loslösung der beiden Blätter von ihren Deckeln ergab, daß auch die Unterseiten in ähnlicher Weise — wenn auch schwieriger lesbar — beschrieben sind[2]. Die Verteilung der Stücke, sowie die noch deutlich bemerkbare Bruchlinie, läßt weiterhin erkennen, daß die Blätter nicht in ihrem ganzen Umfange (29,6 : 20,8), sondern in der Mitte geknickt, also im Format 14,8 : 20,8 cm in Verwendung gewesen sind. Es ergeben sich also aus jedem der Blätter vier Seiten, deren Inhalt an Überschriften und Notizen der Reihe nach wiedergegeben sei:

Blatt A. fol. 1^{r}. Incip^{t} bo[nus tenor] leohar^{di} etc.
„ 1^{v}. [Fortsetzung und Schluß dieses Stückes.]
„ 2^{r}. [Schlußtakte einer anderen Komposition, dann:]
Sequitur nunc tenor bonus trium notarum videlicet der wynter der wil weychen.
„ 2^{v}. Sequitur tenor ~~bonoß~~ maiorum mit ganczym willin
[bonoß auch im Original durchstrichen]

Blatt B. fol. 1^{r}. Incip^{t} tenor[3] bonus iij. petri etc.
„ 1^{v}. [Fortsetzung und Schluß dieses Stückes; im unteren Drittel der Seite — schwer lesbar —:]
Sich hot gebildt eyn meynem herczin etc. [links davon fünf Zeilen Tonbuchstaben]
„ 2^{r}. [Ohne Überschrift]
„ 2^{v}. [desgl.]

Daß nun beide Blätter derselben Tabulaturhandschrift entstammen, ist schon aus der Gleichheit der Schrift, des Papiers und auch des Wasserzeichens[4] zu ersehen, ebenso wie aus den gleichen Merkmalen hervorgeht, daß sie mit dem noch näher zu erwähnenden Codex, auf dessen Deckeln sie geklebt hatten, nichts gemeinsam haben.

Den Schlüssel dazu, in welchem Verhältnis die beiden Blätter selbst zueinander stehen, d. h. wie sie ineinander gelegen haben, liefert fol. 2 des Blattes B und fol. 2^{r} des Blattes A. Denn hier (fol. 2^{r} und 2^{v} des Bl. B) ist kein „tenor“ notiert, sondern eine systematisch angelegte Reihe von Klauseln, die nie den Umfang zweier Takte überschreiten: von einem Grundton (der die Oberstimme des ersten Taktes beherrscht) schreitet die Unterstimme diatonisch durch die Sekunde (2. Takt) zur Terz als Schlußakkord, und zwar erst aufwärts („clausulatim ascendens“)[5] und dann

[1] Es ist mir angenehme Pflicht, dem genannten Herrn, wie auch Herrn Prof. Dr. Klapper, Breslau, für ihre vielfache Hilfe bei der Entzifferung usw. auch an dieser Stelle bestens zu danken!

[2] Eine vom Papier nicht trennbare Leimschicht erschwert die Entzifferung erheblich!

[3] Im Original eigentlich: tonur (ur- Endung).

[4] Beide tragen das Wasserzeichen „Ochsenkopf“, zwischen dessen Hörnern eine senkrecht stehende Stange mit einem Stern als oberem Abschluß entspringt. Briquet („Les filigranes du papier ...“, Leipzig 1923) bildet Bd. 4, Nr. 15045—15100 eine ganze Reihe derselben ab, am ähnlichsten sind 15068, 15082 und 15089.

[5] Im Original steht immer nur: clā asc, bzw. clā desc.

abwärts („descendens"). Als drittes folgt dann immer eine „clausula in idem", d. h. eine Klausel, die — nach einer Ausweichung in die Obersekunde (2. Takt) — im Schlußakkord wieder in den Grundton zurückkehrt. Hierauf folgt dann als viertes (eintaktig) die „pausa generalis"[1] über dem Grundton. Nach Absolvierung dieser vierteiligen Reihe wird nun die folgende Stufe der diatonischen Leiter Grundton und in gleicher Weise behandelt. In dieser Weise fortschreitend, ist nun am Ende der Seite 2ᵛ des Blattes B die Klausel *h—a—g* erreicht und nun zeigt sich, daß die zu Beginn der Seite 2ʳ des Blattes A notierten Takte die genau passende Fortsetzung der Klauselreihe des Blattes B bilden: es folgt nämlich hier die Klausel „in idem" *h—c—h* und die „pausa generalis super *h*". Erst dahinter beginnt dann das neue Stück dieser Seite, der „tenor . . . der wynter der wil weychen".

Damit ist nun einwandfrei gesichert, daß das Blatt B ursprünglich unmittelbar auf Blatt A gelegen hat. Ebenso sicher ist es aber auch, daß auf B mindestens noch ein weiteres Blatt (C) gelegen haben muß, denn die Klauselreihe von Bl. B fol. 2ʳ beginnt mitten in den Klauseln über dem Grundton *D*. Da sie — wie wir sahen, auf *H* endigt, ist anzunehmen, daß der Anfang (die Klauseln über dem Grundton *C*) auf fol. 2ᵛ des fehlenden Blattes „C" gestanden hat[2]. Dafür, daß unter Blatt A noch ein weiteres gelegen hat, spricht immerhin die Tatsache, daß das Stück „mit ganczim willin" unvollständig ist. Der Schluß müßte demnach auf fol. 2ʳ dieses fehlenden Blattes (d. h. auf seiner rechten Hälfte) notiert gewesen sein.

Sicher ist jedenfalls, daß hier das Fragment einer Tabulaturensammlung vorliegt, bei dem mindestens zwei Blätter, darunter Anfangs- und Schlußseite, fehlen.

Ferner ergibt sich aus dem Gesagten, daß wir berechtigt sind, die Blätter A und B durchzupaginieren, so daß wir im ganzen acht Seiten erhalten, ein Verfahren, welches für den weiteren Verlauf der Untersuchung zweckmäßig sein dürfte; es sei daher gestattet, die Reihenfolge des Inhalts nochmals — in der neuen Benennung — aufzuzählen:

fol. 1ʳ . . . tenor . . . leohardi
fol. 1ᵛ (Fortsetzung davon)
fol. 2ʳ . . . tenor . . . iij. petri
fol. 2ᵛ (Fortsetzung davon)
(ferner am Ende: Liedtextanfang:)
Sich hot gebildt . . . (näheres s. u.)
fol. 3ʳ (erste Seite Klauseln)
fol. 3ᵛ (Fortsetzung der Klauseln)
fol. 4ʳ (Schluß der Klauseln und:)
. . . tenor . . . der wynter der wil weychen
fol. 4ᵛ . . . tenor . . . mit ganczym willin.

Vor einem näheren Eingehen auf die Stücke selbst, dürfte es angebracht sein, die Herkunft unseres Orgelbuchfragments näher zu untersuchen, sowie auch die Ent-

[1] Im Original stark abgekürzt: pauß gis [d. h. ‚is'-Endung], sr' [= super].

[2] Ließe sich die Bezeichnung „Incipit tenor bonus iij. petri" im Sinne von „tenor tertius petri" deuten, so wäre damit sogar eine Nummerierung der Sammlung gegeben. (Vor „tenor leohardi" als „ij." würde dann auf einem fehlenden Blatt das Anfangsstück gestanden haben.) Die Interpretation von „iij." als „trium notarum" ist jedoch wahrscheinlicher, so daß also diese Überschrift die Anzahl der fehlenden Blätter der Sammlung nicht aufklären hilft.

stehungszeit annähernd festzulegen, da erst dann eine Gegenüberstellung mit gleichzeitigen Stücken aus den oben[1] genannten Quellen fruchtbar werden kann.

Da aus den Blättern selbst über Entstehungsort und -zeit nichts zu ersehen ist, kann eine derartige Feststellung nur auf Umwegen erfolgen. Der Codex, auf dessen Deckeln die Blätter vorgefunden wurden[2], bringt zu dieser Frage nur bedingt Aufklärung. Es handelt sich hier um eine Predigtensammlung aus der Zeit um 1460, die unter der Bezeichnung „thesaurus novus" bekannt ist und inhaltlich auf den Osten hinweist[3]. Wichtiger ist für unsere Zwecke, daß durch eine Notiz auf dem Deckel des Codex mit Sicherheit hervorgeht, aus welchem der schlesischen Klöster die Handschrift um das Jahr 1810 (zur Zeit der Säkularisation) nach der damals neugegründeten Staats- und Universitätsbibliothek gekommen ist[4]: es ist dies das Dominikanerkloster zu Breslau. Ein fester Beweis dafür, daß in diesem Kloster die ganze Handschrift, einschließlich der Tabulaturblätter, auch wirklich entstanden ist, kann hieraus freilich nicht entnommen werden: das Kloster könnte sie ja auch im Laufe der Jahrhunderte anderswoher erworben haben. Zu einer eindeutigen Feststellung hilft vielmehr ein schmaler, länglicher Papierstreifen, der neben und z. T. auch über dem einen Notenblatt, auf einem der Holzdeckel klebte, der also — wie ohne weiteres ersichtlich — gleichzeitig mit den Notenblättern beim Einbinden des Codex aufgeklebt worden ist.

Auf der Unterseite dieses Papiers steht nun am Anfang: „In scolis habent brevi(ationem?)". Es folgen dann untereinander die Buchstaben des Alphabets, das nach dem z in Verdoppelung von neuem beginnt und bei nn aufhört. Neben den einzelnen Buchstaben steht meist der Name je eines Fraters: es dürfte also eine Art Verteilungsplan — die „scola" betreffend — vorliegen. Aus der teilweise recht schwer lesbaren[5] Namentabelle seien folgende — für den weiteren Verlauf der Untersuchung wichtige — Namen wiedergegeben:

k	fr Johannes Carnificis	ee	fr Anthonius Baumgarten
l	fr Thomas Sutoris	ff	fr Paulus Meysner . . . prior
gg	fr Georgius Balistarii	hh	fr Martinus Schellensmidt.

Diese Namen finden sich nun in zwei handschriftlichen[6] Chroniken des Dominikaner(= Adalbert-)klosters aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die im Breslauer Staatsarchiv aufbewahrt werden. Und zwar bringt die „Chronologica Descriptio Conventus nostri S. Adalberti Wratisl."[7] auf S. 70f. eine namentliche Aufzählung der gegen Ende des 15. Jahrhunderts lebenden Brüder.

Unter den 53 Namen von Mönchen, die nicht ständig in Breslau weilten („existentes in aliis Provinciae Conventibus") lesen wir hier:

Nr. 2. P. fr. Antonius Baumgarten Prior in Conventu Crossensi (Crossen a. Oder)
36. fr. Bernardinus Organista[8]

---

[1] s. S. 241 samt Fußnote 4.

[2] Die Handschrift selbst trägt die Signatur I. F. 687. Die von den Deckeln losgelösten Blätter (darunter also vor allem unser Fragment) werden gesondert unter der Signatur I. F. 687a aufbewahrt.

[3] Laut Auskunft von Herrn Dr. Goeber.

[4] Die damals aus den verschiedenen Klöstern zusammengebrachten Bücher und Handschriften wurden in der Regel mit die Herkunft kennzeichnenden Zetteln beklebt. (Heute nach dem damaligen Leiter dieser Arbeiten „Büsching-Zettel" genannt!)

[5] Viele Stellen sind arg beschädigt, an anderen wiederum haben sich Noten aus der Tabulatur abgedruckt (z. B. Buchst. „p") usw.

[6] Die Druckwerke „Scriptores ordinis Praedicatorum recensiti Inchoavit ... Jac. Quetif ... Echard. Lutetiae", Paris 1781, sowie die neuere, noch näher zu erwähnende Blaselsche Chronik des Breslauer Adalbertklosters bringen von den obigen Namen nichts.

[7] Staatsarchiv Breslau, Rep. 135, Hs. D 26.

[8] Das Rechnungsbuch des Klosters aus dem Jahre 1497 (Staatsarchiv Breslau, Rep. 135,

46. fr. Leonardus Carnificis
49. fr. Georgius de Nissa[1].

d. h. der oben unter ee angegebene „Baumgart" ist somit als Dominikaner belegt.
Wichtiger noch ist für uns P. Dirpavers „Chronicon Convent. ad S. Adalbert"[2]. Hier finden sich in der Totenliste der im Jahre 1483 an der Pestepidemie gestorbenen Fratres[3] folgende Namen:

Nr. 4. fr Georgius Cingulator [1]
Nr. 7. fr Michael Sartoris Sacerdos Cantor et Organista (!!)
Nr. 8. fr Johannes Balneatoris Sacerdos Ligator librorum
Nr. 11. fr Thomas Sutoris Supprior
Nr. 19. fr Georgius de Nissa Diaconus
Nr. 21. fr Johannes Carnificis Sacerdos et Organista (!!).

Während die Genannten in Breslau verstorben sind, ist der ebenfalls bereits erwähnte Frater Martinus Schellenschmidt im Oppelner Kloster der Epidemie erlegen.
Für die Datierung noch wichtiger ist die kurz vorher stehende Notiz der gleichen Quelle[4]: „Paulus Meysner S. Theol. Lector Conventus Wrat. 4. Jan. 1469 mortuus est . . ." Fest steht also nach diesen Gegenüberstellungen, daß sich der „Verteilungsplan" mit seinen Namen auf Mönche des Breslauer Dominikanerklosters bezieht[5]. Ferner wird man annehmen können, daß die Gültigkeit dieses Planes nicht über den 4. Jan. 1469 hinausreicht, sondern in einer Zeit liegt, in der der Prior Paul Meysner noch irgendwelche Beziehungen zur „scola" hatte.

Muß nun schon dieser Termin vor 1469 angesetzt werden, so dürfte die Entstehungszeit unserer Tabulatur noch früher liegen; denn für eine Notensammlung wird man eine längere Verwendungszeit anzunehmen haben als für einen oft wechselnden „Verteilungsplan". Wenn also unsere Papierblätter etwa um 1470 gemeinsam — als wertlos — zum Einbinden Verwendung fanden, so kann die Niederschrift der Tabulatur schon im Jahre 1460 oder noch früher erfolgt sein.

Außer wichtigen Anhaltspunkten für die Herkunft des Orgelbuchs bringt uns aber die zitierte Chronikstelle die Namen der Mönche, die in ihrer Tätigkeit als „Organistae" das Orgelbuch möglicherweise noch gekannt, benutzt oder gar geschrieben haben: Fr. Michael Sartoris, Cantor et Organista und Johannes Carnificis Sacerdos et Organista (deutsch etwa ‚Johann Fleischer')[6] und schließlich kennen wir auch den Namen dessen, der vielleicht den Codex in der uns bekannten Weise eingebunden und uns somit das Tabulaturfragment überliefert hat: jedenfalls kommt

Hs. D 25) erwähnt ihn außerdem mehrfach (Bernardus und Bernardinus), so finden wir auf fol. 162v einen Posten „Debita fratris bernardi organistae".

[1] Die Möglichkeit einer Identität des Georg Balistarii und Cingulator (= deutsch Bögner?) sowie G. de Nissa (aus Neiße) ist immerhin vorhanden.

[2] Staatsarchiv Breslau, Rep. 135, Hs. D. 29.

[3] fol. 137ff.: „. . . saevissima pestis in Civitatibus Silesiae, in qua viginti duo fratres nostri in Conventu Wratislaviensi, et quatuor in Conventu Oppoliensi exstincti sunt . . ."

[4] fol. 135.

[5] Denn daß der eine von ihnen in Crossen Prior und ein andrer an seinem Lebensende in Oppeln war, besagt bei den häufigen Reisen der Mitglieder eines Predigerordens nicht viel, umsoweniger, weil ja in den genannten Orten Tochterklöster waren. Man wird also nicht fehlgehen, wenn man annimmt, daß für die Zeit der Gültigkeit des „Planes" alle genannten Fratres in Breslau waren.

[6] Alle diese Organistennamen (einschließlich des oben erwähnten Bernard) sind unbekannt. Wenn auch Kompositionen von ihnen nicht nachweisbar sind, so dürfte ihre Aufzählung an dieser Stelle doch nicht überflüssig sein und Mosers reichhaltiges Verzeichnis der damaligen Organisten (in: Paul Hofhaimer, ein Lied- und Orgelmeister des deutschen Humanismus, Stuttgart 1929, S. 209ff.) ergänzen helfen.

von allen uns zugänglichen Namen der ausdrücklich als „Ligator librorum" bezeichnete Johannes Balneatoris hierfür am ehesten in Betracht.

Kurz zu erwähnen bleibt nun noch die Frage: ‚Welche Ausführungsmöglichkeiten waren um etwa 1460 im Breslauer Dominikanerkloster für unsere Orgeltabulatur vorhanden?' Inwieweit nun das Kloster damals kleinere Klaviaturinstrumente (Portative, Clavichorde u. ä.) besessen hat, läßt sich an Hand der erhaltenen Nachrichten nicht nachprüfen. Und über die Orgel erfahren wir die erste genauere Nachricht auch erst aus dem Jahre 1497, wo in dem schon genannten Rechnungsbuch[1] dieses Jahres auf fol. 68v chronologisch der Reihe nach sämtliche Ausgaben „pro structura parui organi" notiert sind[2]. Demgegenüber ist nach der Dirpauerschen Chronik im Jahre 1514 ein „magnum organum exstructum est", das bis zum Jahre 1705 aushielt[3]. Daß jedoch auch vor diesem Datum ein „organum" im Kloster vorhanden gewesen sein muß, beweist schon die obige Bezeichnung „organista", vor allem aber auch das interessante Protokoll über die erste Visitation des Klosters nach seiner Reform aus dem Jahre 1456[4]. Hier erläßt der Vicarius, Frater Matthias Hayn strenge Vorschriften über die würdige Ausführung der Kirchenmusik[5] und gebietet dabei u. a. „quod in organis cantetur cantus choralis et nullo modo cantilene trophatice[6] seu uiatorie"[7], wie sie von den Laien gesungen würden. Denkt man an Volksliedbearbeitungen wie „mit ganczym willin wünsch ich dir . . ." und auch „der wynter der will weychen", so hat es fast den Anschein, als sei das Verbot direkt gegen das Abspielen derartiger Stücke unseres Tabulaturfragments ge-

---

[1] Staatsarchiv Breslau, Rep. 135, Hs. D. 25 (für die Jahre 1496 u. 1497.)

[2] Näheres darüber bei Ludwig Burgemeister, Der Orgelbau in Schlesien, Straßburg 1925, S. 15.

[3] Rep. 135, Hs. D. 29, fol. 145. Nach Rep. 57, Nr. 566 wurde es aber schon um 1630 durch einen „tumultus . . . sehr beschedigt . . ." Die recht gut erhaltenen Urkunden über Renovationen des Werks (alle in Rep. 57 des Archivs) interessieren hier nicht weiter.

[4] Staatsarchiv Breslau, Rep. 18: Bresl. Klöster A 14c Domin.-Kloster, Aktensamml. I, 2d.

[5] Da die Arbeit von Carl Blasel, Geschichte von Kirche und Kloster St. Adalbert zu Breslau (Darstellungen und Quellen zur schlesischen Geschichte. Hrsg. vom Verein für Geschichte Schlesiens, Breslau 1912) die uns interessierenden Teile des Protokolls (die Kirchenmusik betreffend) nur sehr summarisch und unter anderen Gesichtspunkten erwähnt (S. 25), dürfte es angebracht sein, diese Stellen hier im genauen Wortlaut wiederzugeben, wenn sie auch nicht im ganzen Umfang in den Rahmen der vorliegenden Untersuchung passen. Es heißt hier:

> „Imprimis igitur a diurno officio exordium sumens volo et ordino quod diuinum officium tam diurnum quam nocturnum devote peragatur non cum maximis clamoribus et irreligiosis vocibus sed mediocribus vocibus . . ."

Wer dies nicht befolgt, soll „ut frater inobediens" bestraft werden. Und nun noch die betr. Stellen über die Orgel:

> „Item quia pocius obligamur ad cantum ecclesiasticum quam ad alium volo et ordino quod in organis cantatur cantus choralis et nullo modo cantilene trophatice seu uiatorie quas seculares sciunt in seculo.
>
> Item prohibeo organistis districte ne aliquem tractum cantāt in organis per LXXmam [Septuagesimam] uel Lmam [Quinquagesimam] nec in pace in idipsum cum huius cantus sunt meroris et tristitie et non leticie, sed ista omnia in choro debent cantari a fratribus vocaliter. Item volo et ordino ut de cetero omnes memorie tam de sanctis quam eciam de dominica, que cantātur in organis in vesperis et in matutinis cantentur vocaliter a fratribus in choro quia tales memorie sunt extra [?] solemnitatem illam que solemnizātur in organis".

[6] Der Ausdruck trophaticus dürfte von ‚trufa' (Du Cange 6, S. 686) abgeleitet sein. ‚Trufaticus' also etwa gleich ‚iocosus'.

[7] Cantilena uiatoria hier wohl im Sinne von „Gassenhauer".

richtet[1], so daß wir also einen neuen Beleg für den damals allenthalben notwendigen Kampf der Kirche gegen das Eindringen weltlicher Stücke vor uns haben[2]. Auf das weitere Verbot, in der Fastenzeit „aliquem tractum in organis cantare“ und die Anordnung, alle „memoriae“[3] „vocaliter . . . in choro“ und nicht „in organis“ (im Interesse größerer Feierlichkeit) zu singen, kann hier nicht weiter eingegangen werden. Zusammenfassend ist jedenfalls festzustellen, daß eine Ausführungsmöglichkeit für unsere Tabulaturstücke im Breslauer Dominikanerkloster demnach bestanden haben muß und daß unter den Mönchen sogar mehrere des Orgelspiels kundig gewesen sind.

Nach diesen vielleicht etwas zu weitschweifenden, aber notwendigen Vorbereitungen dürften die nun folgenden Untersuchungen über die Stücke selbst und ihr Verhältnis zu den süddeutschen Parallelquellen ausreichend fundiert sein.

Zunächst die Notation: da ist festzustellen, daß sie in unserem Fragment, trotz seiner Kürze, weniger einheitlich ist als etwa in dem erheblich längeren Paumann-Fundamentbuch. Zwar sind durchweg die gleichen, uns durch Paumann usw. längst bekannten Notenwerte ▬ ● ♩ ♪ auf einem System von sieben Linien verwendet: nur der Wert der Fusa ♬ fehlt völlig; auch Taktstriche sind in der bekannten Weise gezogen[4] und der Baß ist in Buchstaben unter dem Notensystem notiert. Was aber die vorliegenden Stücke in zwei Gruppen teilt, ist die Notierungsart der Accidenzien:

In dem „tenor leohardi“, den Klauseln und in der Bearbeitung „mit ganczym willin“ wird die Erhöhung einer Note — wie bei Ileborgh und dem Buxheimer Orgelbuch[5] — durch einfachen Strich senkrecht nach unten ausgedrückt.

Die Stücke „petri“ und „der wynter“ durchstreichen im gleichen Falle (analog Paumann-Locheimer Ldbch.) noch diesen Strich durch einen kleinen Schrägstrich

Im übrigen kann der „fließende Wert“ des -Zeichens[6] auch hier konstatiert werden: im 5. Takt von „mit ganczym willin“ wahrscheinlich gleich einer Fusa, muß es im 29. Takte des Leohardus-Stückes als Minima gedeutet werden, will man nicht den Wert der übrigen Noten verändern.

Die Oktave rechnet — ebenfalls wie bei Ileborgh-Paumann — in den meisten Fällen von *h* bis *b*[7]; Ausnahmen können durch die zuweilen recht offensichtliche Gedankenlosigkeit des Abschreibers[8] erklärt werden.

---

[1] Die Vermutung, daß deswegen die für die Kirche verbotene Tabulatur früh zum Einbinden verwendet wurde, liegt nahe.

[2] Über weltliche Orgelmusik in der Kirche und die besonders starke Verbreitung dieser Erscheinung in Italien s. a. Yvonne Rokseth, La musique d'orgue au XV[e] siècle et au début du XVI[e], Paris 1930, S. 154f.

[3] Du Cange definiert das Wort als „anniversarii sanctorum dies“.

[4] Das Ileborghsche Stadium, in dem die einzelnen Takte nur durch winzige Teilstriche abgeteilt sind, ist also auch hier bereits überwunden.

[5] Joh. Wolf, Hdbch. d. Notationskunde II., S. 11ff.

[6] Ebenda, S. 12.

[7] So z. B. im „tenor leohardi“, Takt 46/47, wo *cc hh* und nicht *cc h* aufeinanderfolgen.

[8] Bei langen Notenreihen gleichen Werts (z. B. Achtel) wird oft ein plötzlich auftauchender anderer (z. B. Viertel) in der alten Weise (also im Beisp. als Achtel) geschrieben, so daß dann der Takt nicht vollzählig wird!

Erwähnenswert ist noch die eigenartige, besonders bei den Klauseln häufige Form für die Schlußnote: Z; soll dieselbe alteriert sein, so ist sie quer durchstrichen: Z.

Vom Standpunkt der Notation aus interessant ist auch das Nebeneinanderschreiben offensichtlich zusammen zu spielender Tonbuchstaben bei den Klauseln: hier steht unter der lebhaft bewegten Oberstimme etwa: „Ae claus. asc. hd cg" usw., d. h. im 1. Takt erklingt die Quinte *a e*, im 2. die Terz *h d* und am Schluß die Quint *c g*, ohne daß die gleichzeitig erklingenden Töne übereinander geschrieben wären.

Bezüglich einiger Einzelheiten kann auf die Bemerkungen bei der Besprechung und Übertragung der einzelnen Stücke verwiesen werden; was hier noch einmal zusammenfassend festgestellt werden muß, ist der Wechsel in der Notierungsart der Accidentien trotz offensichtlicher Gleichheit des Schreibers, aus der man auf Verschiedenheit der Vorlagen schließen könnte, und ferner das Fehlen der Fusa, eine Eigentümlichkeit, die unser Fragment der Notationsentwicklung nach näher an Ileborgh (1448) denn an Paumann heranrückt.

Sehen wir uns nun die Stücke selbst etwas näher an! Hier sollen zweckmäßig die Bemerkungen über die Klauseln vorweggenommen, dann aber die übrigen Kompositionen in der Reihenfolge ihrer Notierung untersucht werden.

Von den zahlreichen Besonderheiten in der Notation der Klauseln sei noch die eigenartige Verwendung der abwärts gestrichenen Noten erwähnt. Einzeln verwendet dient dieser Strich offensichtlich als Erhöhungszeichen; in Notenreihen dagegen, die sich um die obersten Linien des Systems herum gruppieren, ist die abwärts gestrichene Note anscheinend im modernen Sinne angewandt, d. h. die abwärts gerichtete Form tritt lediglich deswegen ein, weil die Notenstriche in aufrechter Stellung zu weit über die oberste Linie des Systems hinausragen würden. Hier, wie auch an vielen anderen Stellen der Klauselnotierung zeigt sich eine gewisse Mehrdeutigkeit der Zeichen, gleichsam als seien die Notationsregeln der Mitte des 15. Jahrhunderts erst im Entstehen — wenn man nicht eben alle diese Erscheinungen durch Unkenntnis und Flüchtigkeit des Schreibers erklären will.

Ein Vergleich der Klauseln unseres Fragments mit den Fundamenta Paumanns zeigt, daß weder die gleichen Klauseln noch auch ähnliche nach demselben Reihensystem (ascendens, descendens, in idem und pausa generalis) angeordnete hier vorliegen, daß aber diese Klauseln den „pausae"[1] und auch dem „Fundamentum breve ad ascensum et descensum"[2] Paumanns relativ nahe stehen. Gleichzeitig tritt aber auch bereits hier ein charakteristischer Unterschied hervor: während Paumann die Fundamentschritte des Basses (wie *c d e* und *d e f* usw.) gern rhythmisiert, wobei er Zwischennoten einfügt und die Hauptnoten schließlich auch an das Taktende stellt — ein Verfahren, das wir auch in den Liedbearbeitungen wiederfinden — ändert Br[3] immer erst bei Taktwechsel die Baßtöne.

---

[1] Vgl. bes. die erste D-„pausa" bei Paumann (auf S. 192 des Arnold-Bellermannschen Neudrucks) mit der D_4-Formel unseres Fragments.

[2] S. 196 des genannten Neudrucks.

[3] Der Kürze halber sei die Einführung dieser Bezeichnung für das vorliegende Fragment — analog den Schradeschen Abkürzungen — gestattet.

Auffällig ist auch die größere Zahl der Dissonanzen zwischen Ober- und Unterstimme der Breslauer Quelle. Alle diese Merkmale treffen wir nun auch in den beiden ersten Liedbearbeitungen des Fragments an.

Am meisten abseits unter den „tenores" unseres Fragments von denen des süddeutschen Kreises steht wohl der des leohardus[1].

Näheres über den Komponisten war nicht zu erweisen. Am nächsten liegt wohl die Annahme, hier — wie auch bei dem „petrus"-Stück — die Komposition eines Fraters vor uns zu haben; freilich muß nochmals festgestellt werden, daß von den uns jetzt bekannten „organiste" unseres Klosters keiner Leohard oder Petrus hieß[2].

Ebenso konnte auch über den „tenor" des Stückes selbst nichts näheres festgestellt werden als eben nur das, daß die Komposition selbst in keiner der bekannten und zugänglichen Parallelquellen vorkommt.

Das Stück ist zweistimmig. Die Melodielinie der Oberstimme (im Verhältnis zur Unterstimme als „vox organalis" fungierend) ist im Vergleich zu den bekannten Kompositionen im Codex Wernigerode und im Buxheimer Orgelbuch, aber auch im Hinblick auf die übrigen erhaltenen Stücke der vorliegenden Sammluug, auffallend ruhig geführt. Die Phrasen bestehen häufig aus einer gleichmäßigen Kette von Minimen, die meist in einer Semibrevis als Schwerpunkt endigen. Und da diese Semibrevis fast immer am Anfang eines Taktes steht, also die erste Zählzeit ausfüllt, entsteht dadurch eine starke Regelmäßigkeit in der Melodiegliederung. Phrasen von 4 bzw. 10 Minimen und einer Semibrevis als Schluß- und Betonungspunkt reihen sich bis zum Eintritt einer Binnenkadenz aneinander. Solche Kadenzen erscheinen nun ebenso regelmäßig im 8. Takt und bewirken so auch im Gesamtaufbau des Stücks eine klare und symmetrische Gliederung. Durch diese Kadenzen entstehen im Verlaufe des Stücks nacheinander Perioden von fünfmal 8 Takten mit einem 12taktigen Schlußglied[3].

Die starke Selbständigkeit dieser Perioden wird noch betont durch Auftakte mitten im Stück (zu Beginn der 1., 2., 3. und 5. Periode). Nun ist regelmäßige Periodenbildung auch bei anderen Orgelbearbeitungen zu konstatieren, was aber besonders auffällt, ist die starke Liedmäßigkeit der Oberstimme und der relative Mangel an schnellen Läufen und Verzierungen. Dazu kommt nun die völlig rhythmuslose Unterstimme, die entsprechend den Pfundnotentenores der Mensuralmusik auf jeden

[1] Daß im Original die Schlußsilbe „di" dieses Namens hochgestellt ist, dürfte ein ein Schreibversehen sein.

[2] Eine Autorschaft des schon genannten Leonardus Carnificis (eines Verwandten unseres Organisten Johannes Carnificis?) wäre immerhin denkbar. Der von Eitner ins 15. Jahrhundert (Quellenlex. 6, S. 40) verlegte Leonhardus von Langenaw, von dem in Sammelwerken des 16. Jahrhs. noch einige Lieder vorkommen, dürfte für unsere frühe Zeit kaum in Frage kommen. Der Vollständigkeit halber sei noch erwähnt, daß der Name Leonardus — allerdings in Verbindung mit anderen Namen und ohne Beziehung auf die von anderer Hand notierten Noten — über dem Magnificat in Mm vorkommt. (Vgl. Schrade, a. a. O., S. 92.)

[3] Die dritte Periode ist freilich nur dann 8taktig, wenn jene merkwürdigen vier — nach abwärts gestrichenen — Noten (die hier unmöglich alteriert sein können) als eine Art Vorschlag gedeutet und ihrem Wert nach zu der folgenden Brevis gezogen werden. Gerade die Betrachtung der Gesetzmäßigkeit des Periodenbaus stützt diese Interpretation, während jede andere Auslegung die Symmetrie stören muß. Vgl. auch in der Übertragung des Stücks die zu dieser Stelle gehörige Fußnote 6.

Takt nur eine Brevis bringt, während in den Liedbearbeitungen des Paumann-Kreises, wie sie uns die Neudrucke der Codices Wp und MB[1] zeigen, diese Stimme bereits rhythmisiert ist.

Überblickt man von hier aus nochmals die Merkmale unsres Stücks, so kommt man zu dem Ergebnis, daß es in seiner Faktur der schon erwähnten Liedbearbeitung „Wol vp ghesellen" von 1430, die ebenfalls Fusengänge vermissen läßt und mit einer ebenso regelmäßigen Unterstimme (ohne Rhythmuszeichen) ausgestattet ist[2], näher steht als den Stücken der Codices Wp und MB. Was außerdem beide Liedbearbeitungen miteinander verbindet, ist die Anwendung scharfer Dissonanzen (Sekunden, Septimen usw.) im Taktanfang[3], wobei gern die Oberstimme den Dissonanzton vom vergangenen Takt aus durch Terzsprung erreicht, um erst mit der zweiten Note des Taktes in die konsonierende überzugehen[4]. Gerade diese sich oft mit dem Cantus firmus „reibende" und trotzdem ruhige Stimmführung des „organalen" Diskants, in Verbindung mit der charakteristischen Pfundnotentechnik und der Zweistimmigkeit, kann als Zeichen für höheres Alter der Stücke angesehen werden und trennt sie scharf von der zuweilen wirklich etwas „klappernden Etüdenhaftigkeit"[5] der uns bekannten Stücke aus Wp und MB; der Vergleich mit diesen führt zu der Einsicht, daß auch innerhalb der sogenannten „organalen Koloristen" — also den Orgelmeistern vor Hofhaimer — Stilunterschiede festzustellen sind, und daß jene ältere Richtung deutlicher von der Vokalmusik beeinflußt ist als die jüngere. Höchste Einfachheit und Geradheit also sind die Merkmale dieser anscheinend frühesten deutschen Orgelkunst und ihrer Auseinandersetzung mit der lebenssprühenden ars nova-Buntheit.

Einen Schritt weiter führt der „tenor iij.petri"[6]. Zwar entfällt auch hier auf jeden Takt nur ein Tonbuchstabe der Unterstimme, aber hinzu treten noch gelegentlich jene eigentümlichen, mit der Oberstimme notierten und auch immer mit einem ihrer Zeichen verbundenen Noten, die zwar oft mit dem darunter geschrie-

---

[1] Wp = Codex Wernigerode-Paumann, MB = Buxheimer Orgelbuch. (Vgl. Schrade, a. a. O., S. 28.)

[2] Auch sie war ursprünglich zweistimmig. Die neben den Baßtönen eingetragene dritte Stimme ist anscheinend später hinzugefügt. (Vgl. Schrade, a. a. O., S. 69.) — Im Faksimile [Wolf, Schrifttafeln, Nr. 8] ist der Unterschied freilich kaum zu erkennen.) Im übrigen erstreckt sich die Dreistimmigkeit auch nur auf die ersten Zeilen.

[3] In dem Berliner Stück finden sich Dissonanzen am Anfang folgender Takte: 3, 7, 17, 33, 44; in Br 21, 30 und 45. Demgegenüber lassen sich in allen Stücken des Codex Wp zusammengenommen nur drei derartige Stellen nachweisen: Neudruck von Arnold-Bellermann, S. 217, vorletzte Zeile, 1. Takt (Puteheim), S. 219, 3. Zeile, 3. Takt (in dem Stück „C L") und S. 221, 3. Zeile, 1. Takt (Legrant).
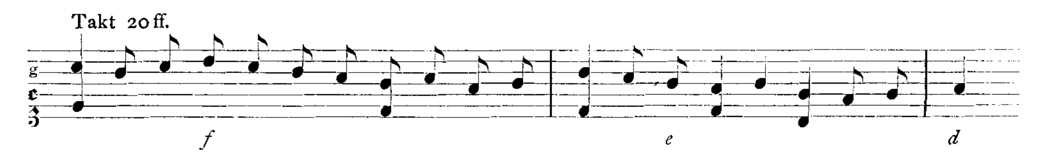
[4] In „Wol vp ghesellen" z. B. Takt 3, 17 und 43, bei Leohardus Takt 20/21.

[5] Moser, Hofhaimer S. 103.

[6] Die Möglichkeit, den Autor unseres Stückes mit einem der uns bekannten Organisten dieses Namens zu identifizieren, ist bei der Menge von Trägern dieses Namens noch schwieriger als bei Leonardus. Schon 1408 läßt sich ein „Peter von der Ole" in Breslau (sic!) nachweisen (vgl. Burgemeister, a. a. O., S. CI), sodann erscheint 1445 in den Nürnberger Spitalakten ein Peter von Neuenkirchen (Moser, Hofhaimer, S. 88), Görlitz verzeichnet 1453 einen „meister" dieses Namens (vgl. Gondolatsch, AfM VI, S. 326) und schließlich sei noch der „petrus organista" aus den Mainzer Domkapitelakten von 1466 (Moser, a. a. O., S. 90) erwähnt. Unter den Organisten unseres Klosters ist zwar kein ‚petrus' vorhanden, von den übrigen Klosterbrüdern jedoch trägt eine ganze Reihe diesen Namen.

benen Tonbuchstaben im Einklang stehen, zuweilen aber doch den Satz vorübergehend dreistimmig machen. Daß durch diese Zeichen also nicht allein die Unterstimme (zur Erleichterung) in einer zweiten Art notiert ist, sondern daß damit selbständig zu spielende Töne verlangt werden, dürfte dadurch bewiesen sein. Daraus ist zu folgern, daß zur vorschriftsmäßigen Ausführung ein einmanualiges Instrument ohne Pedal nicht in Betracht kommt[1]. Es ist weiterhin anzunehmen, daß die beiden so oft im Einklang stehenden unteren Stimmen durch die Wahl geeigneter Register voneinander differenziert worden sind. Da es nun aber auch vielfach unmöglich ist, den Diskant und diese gelegentlichen Töne mit einer Hand zu spielen (das Intervall beträgt in einem Falle sogar eine Duodezime[2]), würde das Spielen dieser Mitteltöne der linken Hand zufallen, der Pfundnotentenor dagegen auf dem Pedal auszuführen sein.

Was an diesem Stück besonders interessiert, sind die hier zugrunde liegenden Notationsprinzipien: die gelegentliche Füllstimme — sonst (in Wp und MB) durch bloße Buchstaben über dem Cantus firmus ausgedrückt — ist hier zum Diskant gezogen. Es hat den Anschein, als ob man die durch die Buchstaben ausgedrückte Unterstimme, als den Cantus prius factus, durch Fülltöne hier noch nicht stören wollte und diese lieber mit dem Diskantsystem verband:



Hinter diesem Stück ist, wie bereits erwähnt, im Original jener schwer lesbare Liedanfang mit seinen problematischen Tonbuchstaben notiert, der als „Sich hot gebildt eyn meynem herczin“[3] entziffert wurde. Problematisch (von der schwierigen Lesbarkeit abgesehen) insofern, als Zweiklänge, also gleichzeitig erklingende Töne, nebeneinander (eng verbunden), aber nicht übereinander notiert sind (also ähnlich wie bei den Klauseln), vor allem aber problematisch, weil die uns bekannte Melodie des genannten Lieds, wie es uns Loufenberg in der 1870 vernichteten Straßburger Handschrift[4] überliefert[5], nur in kurzen Tonfolgen aus den Zusammenklängen unserer Tabulatur herauszulesen ist, wobei die Gefahr künstlicher Konstruktion recht groß ist. Zu berücksichtigen ist dabei freilich, daß das Loufenbergsche Vorbild ja in wesentlich veränderter Gestalt hier vorgelegen haben kann[6]. Auch eine andere Möglichkeit liegt vor: die notierten Zweiklänge können die „Begleitung“ zu dem wegen seiner Bekanntheit[7] nicht erst notierten Liede selbst darstellen, und schließlich können sie auch — und das ist vielleicht am meisten einleuchtend —

[1] Der Umfang der vielleicht vom Pedal ausgeführten Unterstimme reicht von *d* bis *e'*.

[2] Takt 46. Auch der Akkord *h d' d''* in Takt 33 wäre mit der rechten Hand allein nicht ausführbar.

[3] Bemerkt sei, daß die Wortform „eyn“ statt „in“ typisch schlesisch ist.

[4] Straßburg, Hs. B. 121, Bl. 53b.

[5] Neudruck der Melodie bei Böhme, Altdeutsches Liederbuch, S. 760.

[6] Vgl. hierüber auch A. Schering, Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance, Leipzig 1914, S. 27.

[7] Schon Böhme, a. a. O., weist auf die damalige Beliebtheit des Liedes hin.

als skizzierte Unterstimmen zu einem zu komponierenden Orgeldiskant aufgefaßt werden.

Jedenfalls kann dieses Problem noch nicht als einwandfrei gelöst betrachtet werden, umso weniger, als nach den Ergebnissen unserer Untersuchung sich gerade hier im Original die heute fehlende Seite anschließt, die vielleicht des Rätsels Lösung brächte.

Ein anderes Bild bieten die beiden anonymen Bearbeitungen bekannter Lieder, deren Textanfang uns auch der Abschreiber getreu mitteilt und für die unter den bekannten Quellen Gegenbeispiele zum Vergleich vorhanden sind.

Zunächst fol. 4^v „Mit ganczym willin".

Das gleichnamige Lied des Fundamentbuchs (Wp)[1] ist sogar Gegenstand einer gewissen Kontroverse. Es gehört nämlich zusammen mit „Benedicite, allmechtiger Got" zu den wenigen Bearbeitungen des Paumannschen Fundamentbuchs, in denen die zugrunde liegende Volksliedweise sehr schwer erkennbar ist. Schering[2] will sie aus Ober- und Unterstimme, sogar auf leichten Taktteil usw. herauslesen; die Liedweise wäre also demnach über beide Stimmen verteilt. Moser[3] hingegen findet sie doppelt, in Ober- wie in Unterstimme gleichzeitig, verarbeitet. Auch Schnoor[4] entscheidet sich dafür.

Außer diesem Stück überliefert das Buxheimer Orgelbuch auch eine Bearbeitung desselben Liedes[5]. Zu diesen beiden, nicht miteinander identischen — dreistimmigen — Stücken bringt nun unser Fragment ein zweistimmiges drittes, das wiederum völlig abweicht. Allen gemeinsam ist nun die Tatsache, daß der Cantus firmus nicht mehr rhythmuslos und ungestört dahinschreitet, sondern mit Zwischennoten vermischt und rhythmisch gestaltet wird. Gegenüber dem Leohardus-Typ ist hier das Eindringen eines unruhigen Bewegungstriebes zu konstatieren, der den Tenor in der genannten Weise formt und der dementsprechend in dem Diskant jene „Etüdenhaftigkeit" hervorruft.

Vergleichen wir nun zunächst die Cantus-firmus-Technik der drei Stücke miteinander, so zeigt sich, daß die „tenores" dieser Orgelbearbeitungen gegenüber der vokalen Fassung des Lochamer Liederbuchs[6] auffällige Gemeinsamkeiten haben. So ist die in allen drei Quellen auftretende Verdoppelung des *d* (Takt 3 u. 4) für die organistische Praxis bemerkenswert[7], vor allem aber fallen die Takte 6 und 7 auf: die Taktanfänge lauten hier in allen Orgelbearbeitungen *g* und *a*, während gemäß der vokalen Fassung hier *d* und *e* stehen müßte[8]. Es liegt nahe, hieraus zu folgern, daß den Orgelbearbeitungen eine von der Lochamer Liedweise abweichende Melodie zugrunde gelegen hat, mit andern Worten, daß man sogar bei einem Vergleich zwischen

---

[1] Neudruck Arnold-Bellermann, S. 204f. (Orig. p. 72).

[2] Schering, a. a. O., S. 31ff.

[3] Moser, Geschichte der deutschen Musik I, S. 356ff.

[4] Hans Schnoor, Das Buxheimer Orgelbuch, in ZfM IV, S. 2, Fn. 2.

[5] MB (Buxheimer Orgelbuch), Nr. 216. (Im Eitnerschen Neudruck nicht veröffentlicht!)

[6] Neudruck Arnold-Bellermann, S. 136.

[7] Die Dehnung trifft auf die Silbe wil-(len) in der vokalen Fassung.

[8] Weitere Übereinstimmungen zwischen je zwei Quellen seien hier nicht besonders aufgezählt; sie sind bei Betrachtung des Stückes — dem ja die Tenöre der beiden andern Quellen beigefügt sind — leicht festzustellen.

den vokalen und organistischen Stücken des Codex Wernigerode nicht ohne weiteres die völlig gleiche C.-f.-Melodie zu erwarten hat.

Interessant ist aber auch der Vergleich der Diskante unserer Orgelstücke. Am ruhigsten ist der des Fundamentbuches geführt. Seine häufigen dreimaligen Tonwiederholungen offenbaren die Tendenz des Autors, neben der Kolorierung auch den Zusammenklang mit den beiden Unterstimmen hervortreten zu lassen, ihn gewissermaßen „auszukosten“, ein Bestreben, das durch die „Faberdons“ in den Takten 14/15 noch unterstützt wird[1]. Demgegenüber ist die Buxheimer Bearbeitung erheblich mehr „etüdenhaft“, ohne jedoch die Charakteristik jener eben erwähnten Richtung ganz zu entbehren: Tonwiederholungen dreier Semibreven erscheinen auch hier, und in Takt 9 findet sich sogar — hier wie dort — die völlig gleiche Klausel. Gerade diese Merkmale läßt die zweistimmige Fassung unseres Fragments vermissen. Im Reichtum an schnellen Gängen zwar mit Buxheim eng verwandt, ist hingegen von jenen Tonwiederholungen, die in keinem Stück des Codex Wp vom Magnificat bis „Domit ein gut Jahre“ fehlen, hier — wie überhaupt in allen bisher besprochenen Stücken des Fragments — keine Spur zu finden; dagegen erinnert die Klausel des Taktes 9 (die von der in Wp und MB völlig abweicht) in ihrer Baßführung *e dd a d* an die Takte 2/5 von „Wol vp ghesellen“, wo in Verbindung mit einer Diskantklausel der gleiche Baß erscheint.

Am stärksten treten die Beziehungen zu Süddeutschland in dem letzten Stück unseres Fragments hervor: der „tenor“ „der wynter der wil weychen“ ist fast wörtlich in Ober- und Unterstimme des Buxheimer Orgelbuchs wiederzufinden[2]. Freilich zeigt schon die sparsamere und abweichende Notierung der Accidentien[3] in MB, andrerseits die dort häufigere Verwendung von Pausen[4] und das Auftreten schnellerer Gänge an Stellen, wo unser Fragment eine viel ruhigere Stimmführung aufweist[5], sowie andere Varianten in Ober-[6] und Unterstimme[7], daß die beiden Quellen — wie ja auch kaum zu erwarten war — nicht direkt voneinander abgeschrieben sind. Der wichtigste Unterschied gegenüber der Buxheimer Überlieferung ist jedoch das

[1] Daß Paumann selbst der Autor ist, läßt sich zwar direkt nicht erweisen; das häufige Vorkommen der Tonwiederholungen auch bei den Fundamenta, die Identität der Klausel von Takt 9 mit der ersten „*D*-Pausa“ Paumanns sprechen dafür. Die frappierende Ähnlichkeit der ersten vier Takte von „Benedicite“ (Orig. pag. 78) mit dem Paumannschen „Fundamentum breve ... *ccdc*“ (Orig. pag. 63) läßt auch für dieses Stück Paumann als Autor vermuten. Auf alle Fälle zeigt diese Übereinstimmung von neuem, daß eine Studie über die Anwendung der „Fundamenta“ auf die Liedbearbeitungen sicher interessante Ergebnisse zeitigen dürfte.

[2] Nr. 34. Im Eitnerschen Neudruck (Beilage zu M. f. M. 1887/8, Nr. 7) auf S. 30f.

[3] Die von Eitner in den Takten 1, 7 und 11 ergänzten Erhöhungen sind in Br notiert. Nur die Art der Notierung ist verschieden. Während — wie bekannt — MB jede Erhöhung durch gewöhnlichen Abstrich ausdrückt, fügt Br in diesem Stück noch den Querstrich hinzu. (Vgl. das Faksimile bei Eitner, a. a. O., S. 23.)

[4] In den Takten 4, 8 und 15 sind die Pausen der Buxheimer Überlieferung durch Noten ersetzt.
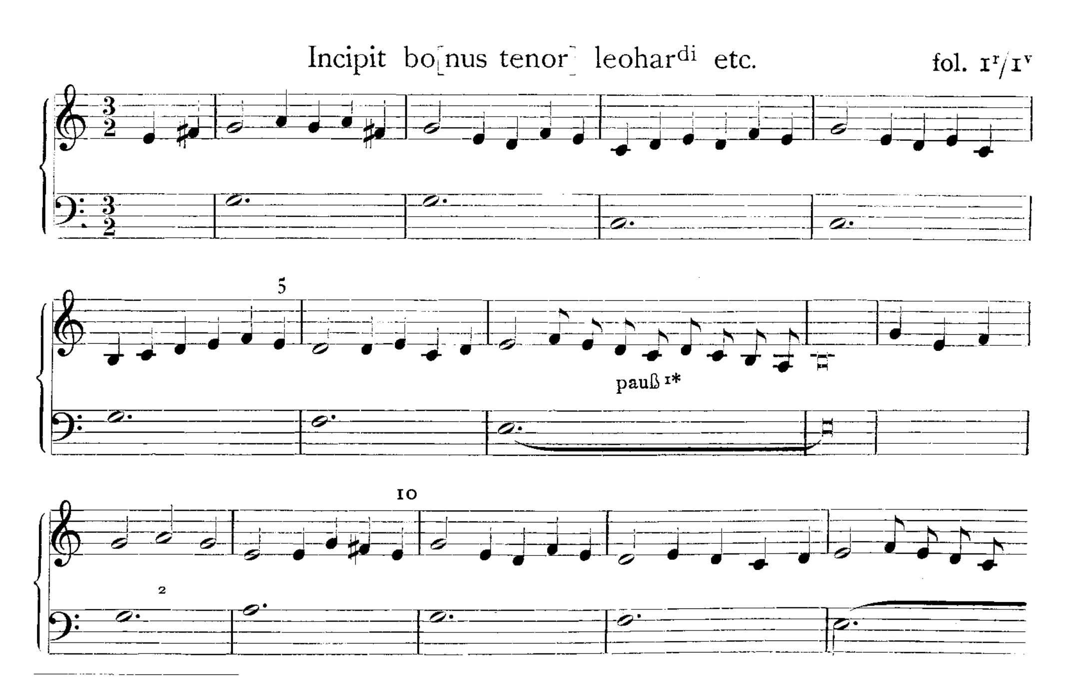
[5] In den Takten 4, 6, 11 und 15 sind die von Eitner durch Viertelnoten wiedergegebenen Gänge bei der Breslauer Quelle durch doppelt so lange und dementsprechend weniger Noten ersetzt. Auch die Triolen der Takte 13 und 14 fehlen.

[6] Geringfügigere Abweichungen — außer den bereits genannten — finden sich hier in den Takten 7 (*f e d* statt *d e f*), 12 (*fis fis* statt *dd*) und im Schlußtakt.

[7] Besonders die Takte 1 bis 5 weichen in Br (wohl infolge Schreibfehlern) erheblich ab.

Fehlen des Kontratenors. Die eigenartige Führung dieser Stimme, die bald über, bald unter dem Tenor liegt, trägt deutlich den Charakter einer nicht obligaten Füllstimme, und gerade die zweistimmige Fassung in Br spricht dafür, daß diese dritte Stimme erst nachträglich hinzugesetzt wurde. So macht es dieser Vergleich wieder von neuem wahrscheinlich[1], daß mit dem Eindringen der Dreistimmigkeit in die Orgelkunst (wohl in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts) die bereits vorhandenen und beliebten zweistimmigen Stücke nicht ohne weiteres verdrängt, sondern nur — dem Zeitgeschmack entsprechend — ergänzt und „modernisiert" wurden, ein Vorgang, wie er nicht viel später in der mensuralen Musik beim Übergang von der Drei- zur Vierstimmigkeit beobachtet werden kann[2].

Zusammenfassend ist über die Bedeutung des Fundes zu sagen, daß in dem Fragment einerseits eine Kunstrichtung vertreten ist, die im wesentlichen vor Paumann und seiner Schule zu liegen scheint und in der Faktur verwandte Züge mit der Berliner „Wol vp ghesellen"-Bearbeitung aufweist, und andrerseits, daß Beziehungen zum Buxheimer Repertoire vorliegen. Gerade darin dürfte auch der Wert des Fundes für die regionale Musikgeschichte, d. h. für die Kenntnis der musikalischen Vergangenheit des deutschen Ostens, liegen: auch er war — wie diese Tabulaturensammlung eines schlesischen Klosters zeigt — um 1450 musikalisch rege und nahm an der künstlerischen Entwicklung des übrigen Deutschlands Anteil!
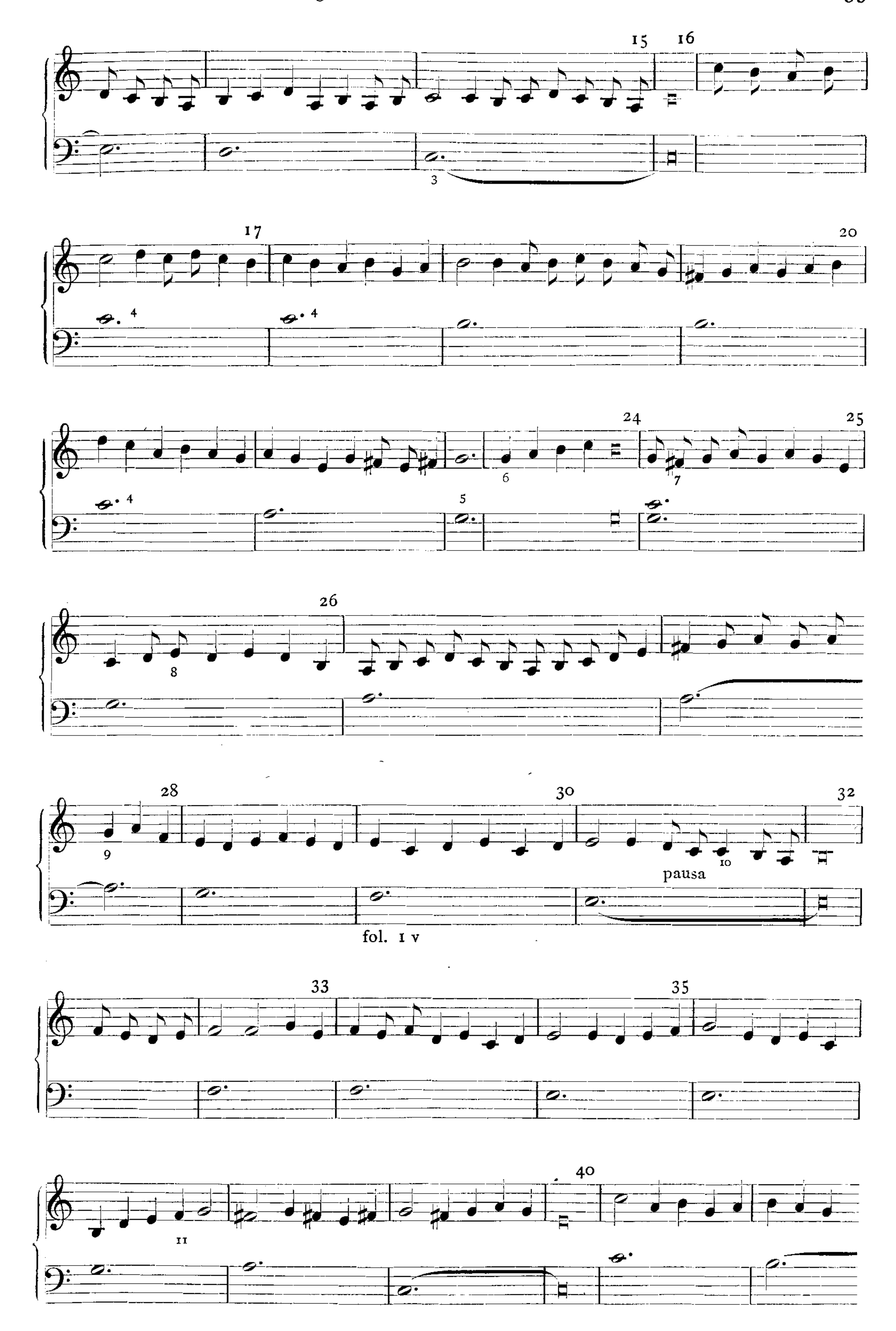


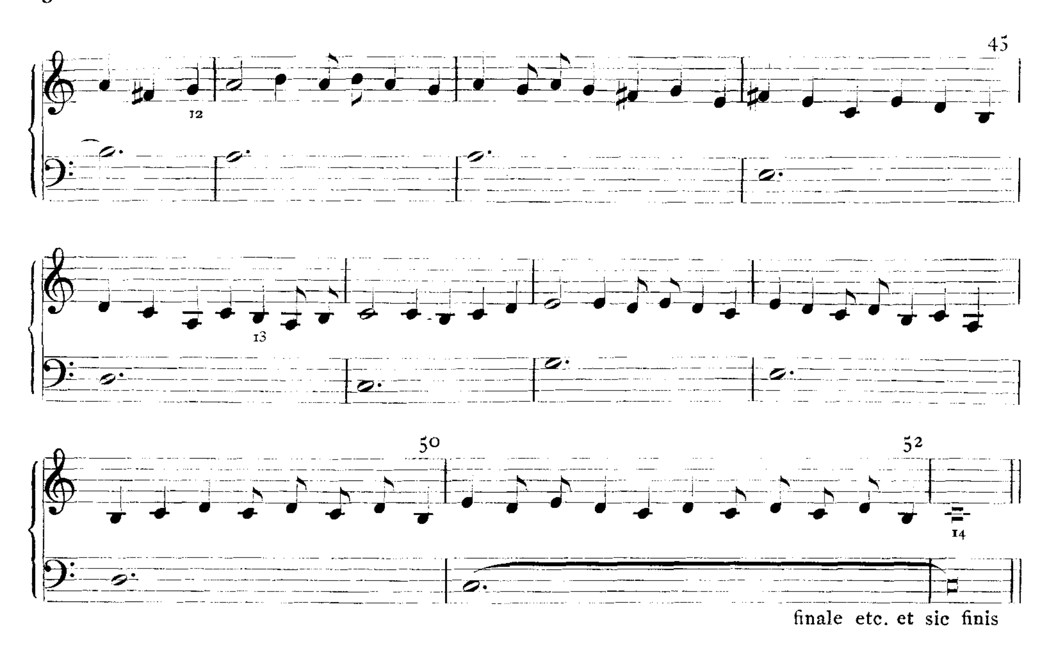
---

[1] Schnoor (a. a. O., S. 7) stellt dies für das Lied „Domit ein gut Jahr . . ." (Bellermann-Neudruck S. 214, Buxh. Nr. 23) fest: „Demnach kann man vermuten, daß der Satz ursprünglich nur zweistimmig war, die anfechtbar überlieferten Kontratenöre dagegen nachträgliche Zusätze darstellen".

[2] Vgl. auch die nachträglich ergänzten 4. Stimmen in den Beispielen bei Gombosi: Jacob Hobrecht.

1* S. die Erläuterungen am Schlusse der Übertragungen.


pausa
fol. 1 v



1 »pauß« deute ich hier im Sinne von »Klausel«. Daß »pauß« hier — im modernen Sinne — ein »pausieren« der Unterstimme (also des Baß-*e*) bezeichnen soll, erscheint mir weniger wahrscheinlich.

2 Das *g* des Basses steht im Original unter dem Taktstrich, also zwischen Takt 9 und seinem Auftakt. (Die Auftakte sind in der obigen Taktdurchzählung nicht mitgerechnet).

3 In der Unterstimme des Originals steht *cis*, das *c* des Diskant ist dagegen nicht erhöht.

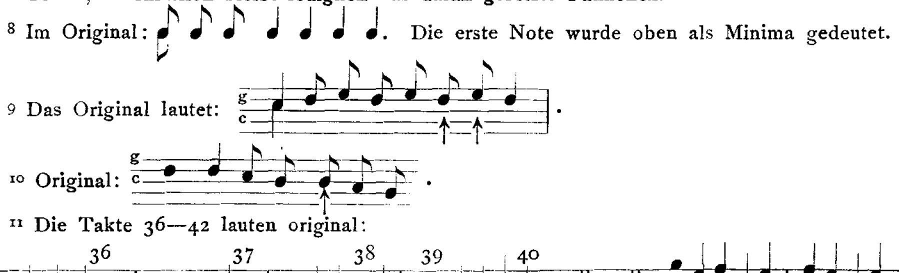
4 Der Baß des Originals notiert hier eingestr. *cis*. Auch hier (vgl. Fn 3) behält der Diskant demgegenüber *c*.

5 Der Baß des Originals verzeichnet hier *a*.

6 Die vier problematischen Noten des Taktes 24 sehen im Original genau so aus wie in der obigen Übertragung die nach unten gestrichenen Viertelnoten. Daß die Deutung als alterierte Semibreven — wie es nach unserer bisherigen Kenntnis nötig wäre — hier nicht angeht ist klar. Da einzig diese vier Noten die Achttaktigkeit des Stückes stören, dürfte die Interpretation als »Vorschlag«, dessen Zeitwert von der folgenden Note abgeht, den Sachverhalt am ehesten treffen.

7 Im Original steht: . Der Abstrich an der 2. Note als Erhöhungszeichen ist durchaus am Platze, unerklärlich bleibt lediglich das daran gesetzte Fähnchen.

8 Im Original: . Die erste Note wurde oben als Minima gedeutet.



9 Das Original lautet: .

10 Original: .

11 Die Takte 36—42 lauten original:

36 37 38 39 40
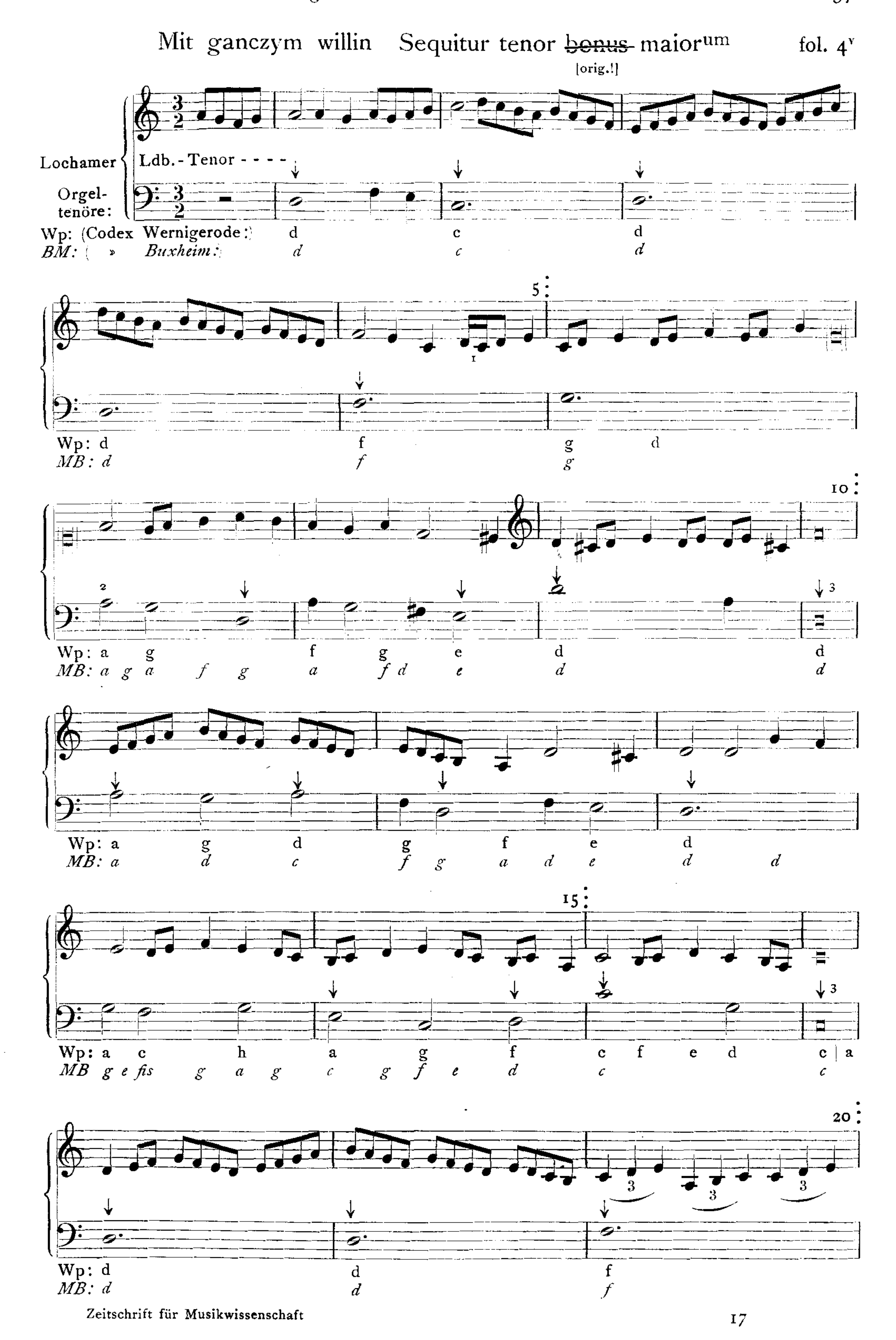
e g a c Cc hh

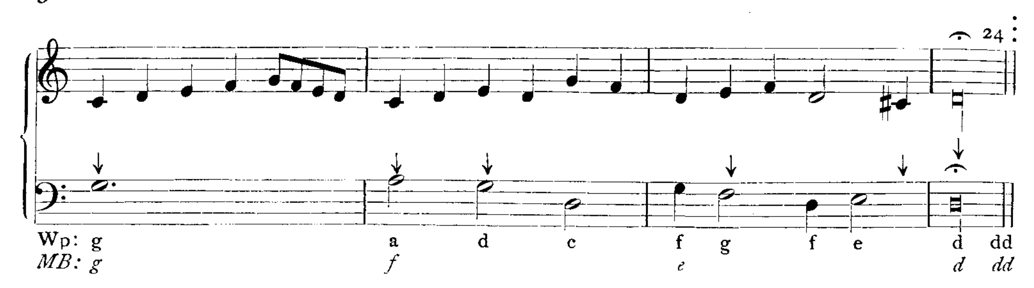
Diese durch Stimmführung und Erhöhungszeichen (es ergeben sich *dis* und *ais*!) als falsch erwiesene Stelle läßt sich durch eine einfache Umstellung korrigieren: Der hier vor Takt 41 notierte Schlüsselwechsel gehört vor Takt 37, während vor Takt 41 bereits wieder das alte Schlüsselsystem (mit *g* auf der zweithöchsten Linie) eintritt.

12 Im Original steht: *f gfg fe a*. Der Schreiber ist hier eine Zeile zu tief gekommen!

13 Im Original dieses Taktes fehlt bei der drittletzten Note der Strich.

14 Die Schlußnote des Diskant lautet im Original *d*!


Mit ganczym willin Sequitur tenor ~~bonus~~ maiorum
[orig.!]
fol. 4v
Lochamer Orgeltenöre:
Ldb.-Tenor
Wp: (Codex Wernigerode:) d c d
BM: (» Buxheim:) d c d
5
Wp: d f g d
MB: d f g
10
Wp: a g f g e d d
MB: a g a f g a f d e d d
Wp: a g d g f e d
MB: a d c f g a d e d d
15
Wp: a c h a g f c f e d c | a
MB g e fis g a g c g f e d c c
20
Wp: d d f
MB: d d f



[1] Die des Originals dürften hier als »Fusen« zu deuten sein.

[2] Im Original steht: *a g a h c h* | *a g a f eis*[!] | *d . . .* Hier ist vielleicht der Abschreiber in die falsche Zeile gekommen. Jedenfalls entstehen ohne Annahme des Diskantschlüssels häßliche Oktaven (bis Takt 8 inkl.)

[3] Baßton im Original nicht notiert.

Johann Ernst Altenburg, der letzte Vertreter der heroischen Trompeter- und Paukerkunst

Von

Arno Werner, Bitterfeld

Wenn 1911 der Verlag Richard Bertling in Dresden Altenburgs „Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Paukerkunst“ neu drucken ließ, so gilt das schon als ein Beweis, wie hoch die Musikwissenschaft das Werk einschätzte, das für einen nicht unwichtigen Zweig der Musikgeschichte tatsächlich von grundlegender Bedeutung ist. Aber schon kundige Zeitgenossen des Verfassers schätzten das eigenartige Buch hoch ein. So bringt Gerber im Neuen Lexikon der Tonkünstler 1812 den ganzen Plan des Werkes mit dem Hinzufügen: „Dieser würdige Mann verdient unsere ganze Hochachtung, indem er sich nicht nur während des Siebenjährigen Krieges im Felde etwas rechtes versuchte, sondern sich auch in der alten und neuen Geschichte sowohl, als in der musikalischen Literatur insbesondere wacker umgesehen hat, wovon jedes Blatt seines Buches genugsame Zeugnisse aufweiset. Gewiß eine recht seltene und außerordentliche Erscheinung unter seinen Kunstverwandten! Und es tut mir wirklich leid, daß ich nicht im Stande bin, meinen Lesern mehreres von der Geschichte dieses gelehrten Trompeters mitzuteilen“. Es war ein Rätsel, wie dieser „rechtsgelehrte Trompeter, Komponist, und musikalische Schriftsteller“ nach dem weltvergessenen Bitterfeld kam, das er am Schluß der Vorrede vom 7. Mai 1794 nannte. Ahnte doch keiner seiner Leser, daß er nach dem Scheitern in seinem Berufe sich in eine dürftige Organistenstelle geflüchtet hatte und hier, nicht ohne eigene Schuld, im Kampfe mit allen Mächten seiner Umwelt am Leben zerbrach.

Wer vom betriebsamen Erfurt aus westwärts den Fahner Höhen zu wandert, erreicht bald eine Reihe von Adjuvantendörfern, in denen eine volksmäßige, jahr-

hundertalte Musikkultur heute noch nicht ganz erstorben ist. In der heutigen Einwohnerschaft, auf den barocken Grabsteinen der stimmungsvollen Friedhöfe und in den Kirchenbüchern begegnen uns hier auf Schritt und Tritt Namen, die dem Kenner thüringischer Musikgeschichte vertraut klingen. Töttelstädt ist der Geburts- und spätere Standort des wanderlustigen Louis Böhner, der ein Ebenbild Friedemann Bachs war und dessen Klavierstücke noch vor 50 Jahren von den Boten des Verlags Greßler und Beyer & Söhne in Langensalza in alle Dörfer Thüringens getragen wurden, von dem auch die Bauern und Kantoren bis auf die Höhen des Thüringer Waldes manch schnurriges Stückchen zu erzählen wußten. In Friemar wirkte als Schulmeister, in Remstädt als Pfarrer Bartholomäus Helder. Bindersleben ist die Geburtsstätte von Adlung und Buttstett der Wirkungsort des Bauers Bach, der vor einem Jahrhundert als gewandter Spieler und Sachverständiger bei Orgelneubauten weithin bekannt war. In Alach aber schrieb der Pfarrer Michael Altenburg manche seiner weit verbreiteten Gesangswerke im fruchtbaren Jahrzehnt vor dem Dreißigjährigen Kriege; von hier stammte der Erfurter Michael Gotthard Fischer, der in Zeiten kirchenmusikalischen Tiefstandes noch schätzbare Vorspiele schrieb.

Vaterhaus und Schulzeit

Aus der musikalischen Lebensluft Alachs kam 1707 der junge Kaspar Altenburg zum Weißenfelser Hoftrompeter Röbock auf zwei Jahre in die Lehre zu besonderem Fachstudium. Sicher hatte er schon die vierjährige Musiklehrzeit bei einem Stadtpfeifer oder sonstigem Zunftgenossen „ausgestanden". An der Verwandtschaft mit seinem Alacher Landsmann Michael Altenburg ist nicht zu zweifeln. Trotz aller verlockenden Angebote blieb er sein Leben lang als Konzerttrompeter am Weißenfelser Hofe, wo ihn Johann Philipp Krieger in seine Kapelle zog und ihn so den angeseheneren Hofmusikanten gleichstellte. Als einer der besten unter seinen Kunstverwandten konnte er gerade noch all die Gunstbezeugungen mit genießen, die der Glanz der Barockzeit seit Ende des 16. Jahrhunderts auch an fürstliche Hof- und Feldtrompeter verschwendete. Auf mehreren der damals in Mode stehenden Konzertreisen, die ihn in die Großstädte und an viele Höfe zwischen Stuttgart einerseits und Hamburg und Schwerin andererseits führten, heimste er Ehren und Geld ein. Johann Kaspar Altenburg gehörte auch zu jenen 34 Kunstgenossen der letzten großen Trompeterkundgebung 1734 bei der Lossprechung des Weimarer Fürsten, von denen jeder 50 Taler in bar heimtragen konnte[1]. Als Sohn dieses Altenburg kam unser Johann Ernst am 15. Juni 1736 in Weißenfels zur Welt. Der Vater war darauf bedacht, aus diesem Nachkömmling, dem einzigen Sohn zweiter Ehe, etwas Rechtes zu machen. Doch fehlte ein sinnvoller Erziehungsplan, und aus dem Vielerlei der Versuche und aus dem Fehlschlag von Plänen ging ein Charakter hervor, der Vielen zum Verdruß, ihm selbst aber zum Unsegen ausschlagen sollte. „Seine ersten Schuljahre brachte er teils auf der dortigen Stadtschule, teils bei besonderen Lehrern zu, die ihn privatim sowohl im Rechnen und Schreiben, als auch in den Anfangsgründen der Musik und französischen Sprache bis in das 15. Jahr unterrichteten. Und die erste Anweisung im Klavierspielen, wozu ihn seine Eltern frühzeitig anhielten, gab

[1] Weiteres siehe Sammelbände d. IMG VII, 119.

ihm der damalige Stadtorganist Schwalbe. Anno 51 frequentierte er sodann das *Gymnasium Academicum* etliche Jahre lang". Dieser Wittenberger Jurist und spätere Weißenfelser Organist und Lehrer Altenburgs, der schon 1724, also noch zu Kriegers Lebzeiten nach der Residenz am Saalestrande gekommen war, überschrieb eine seiner leidenschaftlich gehaltenen Eingaben: „Abgebrochener, himmelschreiender Organistenlohn in Weißenfels". Er war ein hitziger Streitkopf und brachte sich dadurch in Armut und Verachtung. Gleiche Leidenschaft ohne alles Maß und dieselbe unheilvolle Wirkung zeigen Altenburgs spätere Angriffe auf Vorgesetzte und Behörden. Neben der schon wenig einheitlichen Schulbildung ging ein Fachstudium, das uns in dieser Form kaum jemals wieder begegnet, und, theoretisch wenigstens, bis in die ersten Lebenstage Altenburgs zurückgeht. Nämlich 6 Wochen nach der Geburt des Knaben, am 1. August 1736 traten auf Veranlassung des Vaters 14 Weißenfelser Hof- und Feldtrompeter zusammen und gaben durch einen Aufdingebrief feierlich ihre Zustimmung, daß der Johann Ernst Altenburg vom Vater als ein Lehrling der löblichen Trompeterkunst angenommen würde. Er sollte bis zum 16. Lebensjahre „als ein Discipul verharren" und dann erst freigesprochen werden. Das Vorgehen des Vaters, den Sohn schon im Säuglingsalter beruflich festzulegen, läßt erkennen, daß er in seinem Amte nach jeder Seite hin volle Befriedigung gefunden hatte und der Trompeterberuf ihm auch für die Zukunft aussichtsreich erschien.

Aber schon dämmerte eine neue Zeit herauf. Die Zahl der Fürstenhöfe schmolz zusammen, und der Glanz der übriggebliebenen war im Verblassen. Kaum ein Bruchteil der ehemaligen Hoftrompeter blieb im Dienst. Das aufsteigende Bürgertum löste den Adel in der Pflege der Musik ab, und die von Kaisern und Königen einst bewilligten und von den Genossen der Pauker- und Trompeterkunst zäh verteidigten verbrieften Rechte gingen Stück für Stück verloren. So gebrauchten Stadtpfeifer und zunftfreie Musikanten jetzt nach Belieben Trompeten und Pauken, die den alten Gesetzen nach nur vor Kaiser, Könige, Grafen und Herren gehörten. Dazu hatte der Streichkörper mehr und mehr die führende Rolle im Orchester übernommen und die Bläser arg zurückgedrängt. So starb, allen sichtbar, ein Berufszweig dahin, der 200 Jahre in Blüte gestanden und sich eigene Kunstgesetze geschaffen hatte, deren besondere Handhabung jedem außerhalb der Zunft Stehenden verschlossen war. Wer an dieser Zeitenwende noch in der Ausbildung stand, hatte keine Aussicht auf spätere Versorgung und wurde unbarmherzig aus der Bahn geworfen. In diese bedauernswerte Lage geriet Altenburg, als er, kaum 16jährig, am 14. April 1752 die jedenfalls glänzende Trompeterprüfung ablegte, für die allgemein eine Mindestlehrzeit von 6—7 Jahren vorgeschrieben war. Wie seinen Zunftgenossen, so war dem alternden Vater selbst in den wenigen Jahren des Übergangs eine Welt des Glanzes versunken. Den Übertritt in Dresdner Hofdienste lehnte er ab. In Ruhe wollte er das Gnadenbrot im nunmehr stillen Weißenfels verzehren. Der Lossprechung seines Sohnes Johann Ernst sah er jedenfalls mit gemischten Gefühlen entgegen; denn er konnte zur Freisprechung nur einen Trompeter und drei geringere Mitglieder der Kameradschaft auftreiben, die sich in den ersten schlesischen Kriegen wenigstens das Prädikat eines Feldtrompeters erworben hatten. Nun aber war für den Sohn weit und breit keine Aussicht, in Hofdiensten anzukommen. Dazu kein Krieg, der dem Trompeter Titel, Ehren und Geld erhoffen ließ. Kurzerhand wurde darum der Besuch des Augusteums,

einem MitteldING zwischen Gymnasium und Universität, abgebrochen, und der junge Altenburg begab sich in Dienste eines alten Bekannten vom Vater, des Königlich Polnischen Stallmeisters von Porzig, dessen Stallschreiberei und Korrespondenz er besorgte. Von diesem erlernte er „als eine Leibesübung" das Reiten, das ihm für seinen eigentlichen Beruf und namentlich für den späteren französischen Kriegsdienst sehr zu statten kam. Wenn er auch in dieser Zeit „die Musik nicht dabei vergaß", so führte ihn doch der Vater seinem eignen lieben Berufe, wenn auch in einem anderen Zweige, wieder zu. Er gab ihn in den Unterricht von Römhild, der, ein erfolgreicher Konkurrent Bachs, als Kapellmeister und Domorganist in Merseburg wirkte. Altenburg „habilitierte sich daselbst weiter auf dem in der Schloß- und Domkirche daselbst befindlichen schönen Orgelwerk sowohl, als in den Anfangsgründen der musikalischen Setzkunst wie auch in der gebundenen Schreibart- und Fugenlehre, welches denn auch ferner nach Römhilds plötzlich erfolgtem Tode (1757) beim damaligen Stadtorganisten HE. Altnikol in Naumburg (der ein würdiger Schwiegersohn des weltberühmten Johann Sebastian Bachs war) mit gutem Erfolge geschahe, bei welchem er zugleich richtige Begriffe und Kenntnisse vom Orgelbau und reinen Stimmung (Temperatur) profitierte. Weil er nun von sich überzeugt war, daß er einer Organistenstation an einer Stadtkirche gehörig vorzustehen sich im Stande befinde, so begab er sich Anno 57 wegen der damaligen Kriegsunruhen mit Vorwissen seiner Eltern von Hause weg und brachte neun Jahre in der Fremde, teils auf Reisen, teils in großen Städten zu, woselbst er Lektion im Klavierspiel gegeben, bei welcher Gelegenheit er viele große Orgelwerke zu bespielen, auch geschickte Organisten und andre Tonkünstler in Kapellen zu hören bekam". In Wirklichkeit lag der Fall so: Da Römhild schon am 26. Oktober 1757 starb und Altenburg sich alsdann erst zu Altnikol nach Naumburg wandte, er auch in demselben Jahre sich auf Reisen begab, so kann sein Aufenthalt bei Bachs Schwiegersohn bestenfalls nur ein solcher von Wochen gewesen sein. Tatsächlich trat Altenburg, vermutlich kurz vor der Schlacht bei Roßbach, in die bei Naumburg weilende französische Armee als Feldtrompeter ein und machte die weiten Kreuz- und Querzüge der Franzosen in Deutschland während des Siebenjährigen Krieges mit, wobei er, sofern man seinen Worten Glauben schenkt, Proben persönlicher Tapferkeit gab. „Als in der Zeit sein Vater mit Tode abgegangen war (1761), langte er auf sehnlichstes Wünschen und Verlangen seiner Frau Mutter Anno 66 in seiner Vaterstadt wieder an, woselbst er sogleich mit dem Bergrat Lingken (welcher der musikalischen Welt nicht nur als ein Mitglied der ehemahligen musikalischen Sozietät, sondern auch wegen der Streitigkeiten mit dem berühmten Mattheson und Marpurg, nicht weniger wegen seiner damals edierten Schrift, betitelt ‚Die Sitze der musikalischen Hauptsätze' hinlänglich bekannt in *Connaissence* kam und ihm besagten Traktat in Ansehung des Praktischen mit zu Stande bringen half, auch in seiner musikalischen Theorie, welche manchmal von den gewöhnlichen Grundsätzen anderer abweicht, vieles von ihm profitierte und nachhero bis an sein erfolgtes Ende beständig musikalische *Correspondence* mit ihm gepflogen"[1]. Der nunmehr Dreißigjährige begab sich jetzt wiederum nach Merseburg, vertrat den Domorganisten Gneust und versuchte dessen Adjunkt zu werden.
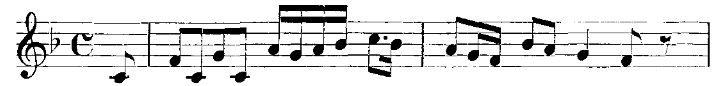
[1] Vgl. den bekannten Brief A.s in der Staatsbibliothek Berlin.

Kämpfe und Irrungen im Amt und Nebenberuf

In Merseburg war Altenburg die Aussicht auf die Adjunktur des Domorganistenamts und die Nachfolge Gneusts „zu langweilig und ungewiß“, weshalb er sich 1767 entschloß, den bescheidenen Organistendienst im Städtchen Landsberg bei Halle anzunehmen, welche Stellung er zwei Jahr später mit der gleichen zu Bitterfeld vertauschte. Hier stellte man ihn in der Probe vor Aufgaben, die gegen die späteren vorteilhaft abstechen und an die hohen Anforderungen der vorhergehenden Zeit wenigstens erinnern:

Vorläufiges Tentamen eines Organisten für eine Stadtkirche

1. Auf vollem Werke im Manual und auf dem Pedal fugenmäßig zu präludieren, wozu ein Thema angegeben wird, z. E.



2. Einige Choräle aus unterschiedenen schweren Tönen zu spielen, als: Es ist das Heil uns — aus Dis-Dur; Ich ruf zu dir, H. J. Chr. — aus f-Moll; Allein Gott in der Höh — aus Gis-Dur. Vorhero aber die Melodei eines jeden Chorals kunstmäßig zu präludieren.
3. Den Generalbaß zu einem Kirchenstücke zu schlagen, accompagnieren.
4. Regelmäßig und harmonisch aus einem Ton in den andern zu spielen, z. E. aus G-Dur in d-Moll, aus d-Moll in A-Dur, aus A-Dur in C-Dur.
5. Eine Sinfonie vom Blatt weg zu spielen.
6. Aufm obern Klaviere den Diskant, auf dem untern die Mittelstimmen und auf dem Pedale den Baß des Chorals „Nun lob mein Seel den Herren“ zu spielen [1].

Gegen den Plan des Superintendenten und Bürgermeisters, das Organistenamt mit einer Schulstelle zu verbinden, wußte sich Altenburg mit seiner Meinung beim Konsistorium durchzusetzen. Er betonte, daß sich ein „Artifex“ nicht in die Schule sperren ließe und wehrte das Ansinnen ab mit den Worten: „Ich habe mich jederzeit vorm Schulstaube gehütet, das weiß Gott, und ich habe deshalb viele gute Gelegenheiten ausgeschlagen“. Daß er seine Künstlerpläne nicht im Schulstaube wollte ersticken lassen, legte ihm enger Kleinstädtergeist als Faulheit aus. Daß er sie trotz ehrlichen Wollens nur ganz selten durchführte, lag an seiner unausgeglichenen musikalischen Bildung, seinem unwahrhaftigen Wesen und an der Leidenschaftlichkeit seines Charakters.

Zum Dienst an der Orgel gehörte zwar schon die Begleitung von Chorälen; doch war an ein Mitspielen im heutigen Umfange noch nicht zu denken. Als sich 1772 der Amtskopist Richter zum Abendmahlstisch vor Altenburg gedrängt hatte und der Organist sich beim Konsistorium darüber beschwerte, daß ein Kopist oder Abschreiber vor einem Kirchendiener dependiere, wies der Beklagte nach, daß er nicht bloßer Abschreiber sei. Alsdann aber wandte er sich gegen seinen Widersacher: „Gesetzt aber, ein Organist gehöre unter die Kirchen- und Schuldiener, so doch in die unterste und geringste Klasse derselben, weil er außer dem bißchen Orgelspielen vor und nach den Liedern, auch bei etwaiger Kirchenmusik weiter in der Kirche nichts zu tun habe“. In der Adventszeit, die damals noch Bußcharakter trug, schwieg die Orgel ganz, ebenso durch die ganze Passionszeit wie auch an den

[1] Archiv des Kirchenkreises, Organistenakten.

drei Bußtagen und bei wochen- oder monatelanger Landestrauer. In den Wochengottesdiensten hatte der Rektor, in andern gottesdienstlichen Feiern der Kantor mit Schülern den Gemeindegesang zu stützen. Aus eigner Machtvollkommenheit befreite sich Altenburg auch von der Vesper am Sonnabend oder Sonntag, oder er schenkte sich wenigstens das Vorspiel und kam erst beim Magnifikat. Das Recht der Liederwahl war damals schon allgemein auf den Pfarrer übergegangen, und nur die Abendmahlslieder bestimmte der Kantor. Noch aber war es Sitte, alle Lieder „auszusingen". Als darum 1779 Kantor Grolp nach der Austeilung noch 12 lange Strophen singen ließ, beschwerte sich — ganz mit Recht — Altenburg; er wollte bei Wiederholung die Orgel still stehen lassen, die durch das lange Spiel Schaden litte. Bestimmte der Kantor die ortsübliche Choralmelodie und sang die erste Verszeile ab, so fiel, ihm zum Trotz, bei der zweiten der gehässige Altenburg mit einer andern Melodie ein. Im „edlen" Wettbewerb hatte der Organist mit Hilfe der stärkeren Register am Schluß der Strophe die Gemeinde auf seiner Seite. Der Superintendent entschied, daß der Kantor, nicht der Organist die Melodie zu wählen habe. Altenburg nannte sich Magister, um den Kantor Gärtner zu ärgern, dem soeben diese Würde von der Universität Leipzig verliehen wurde; als aber der Kantor und Küster auf dem Abkündigungszettel vom „Organisten" aus dem Dorfe Spören sprach, fragte der gekränkte Altenburg, warum er ihn nicht Kantor nenne. Bei Trauungen spielte Altenburg den Choral in ungewohnter Tonart, so daß der bestürzte Kantor mit den Stadtpfeifern nicht einstimmen konnte. Seine Ausrede, bei dergleichen Trauungen sei hier niemals darein geblasen worden, war ganz abwegig. Die größten Schwierigkeiten aber machte er bei der Kirchenmusik. Die einmalige Probe am Sonnabendnachmittag in der Kirche versäumte er regelmäßig. Als dies am 1. Advent 1787 wieder geschah und der Kantor Gärtner nach der verunglückten Kirchenmusik am Sonntag sich bitter beschwerte, verteidigte sich der streitbare Altenburg mit diesen Gründen:

„Was will nun aber der HE. Kantor für ein großes Wunder aus Verabsäumung einer Musikprobe machen, die doch gleichwohl von mir zeithero allemal geschehen und vor diesmal nur aus Not ausgesetzt worden und woraus an anderen, sonderlich kleinen Orten, gar nichts gemachet wird und zwar

1. weil solche kein gottesdienstlicher Aktus ist, so wird dahero auch
2. in der Kirchen selten oder auch gar nicht, sondern an einem anderen Orte, wo Platz ist, probiert, wie solches in Weißenfels, Merseburg Gräfenhainichen u. a. O. geschiehet; so wird z. B. in Brehna nur an hohen Festtagen in der Kirche probiert, und nach der hiesigen Observanz ist auch hier zu Winterszeit in der Schulstube beim sel. Kantor Probe angestellt worden. Da vor diesmal der Generalbaß eine so schwere Tonart hatte, Des-Dur mit 5b bezeichnet, und die schwerste in der Musik und aufm Klavier, woraus der zehnte Organist gar nicht spielen kann, und da die gehörigen Signaturen nicht darüber stehen und mangeln; da das Chor frühe nach dunkel, so war es daher gar nicht möglich, bei der kalten Witterung, wie am 1. Advente, da man das Gefühl der Finger verlieret, alles so genau und akkurat nach des HE. Kantors eigenem Sinne zu treffen, wie man es sonst im Stande ist. Es schien auch überhaupt, als wenn der HE. Kantor vor diesmal mit Fleiß einen so schweren Generalbaß gewählt hätte. Und wie wird wohl der HE. Kantor tun müssen, wenn sich's vielleicht noch fügen sollte, daß nach meinem Tode oder Abzuge ein Organist kömmen möchte, der meine Fähigkeiten bei weitem nicht hat, wie mein Antecessor dem Verlaute

nach gewesen und wie ich dergleichen Subjecta in hiesiger Gegend sehr wohl kenne. Ew. Hochehrw. der HE. Superintendent werden sich auch selbst hochgeneigt zu erinnern belieben, wie ich vor drei Jahren bei der damaligen Kantorprobe die Stücke aller drei Kompetenten in Dero Gegenwart aufm Chor, ohne solche vorher gesehen zu haben, ohne Anstoß und Fehler zu jedermanns Zufriedenheit weggespielet habe, welches ich auch mit der hiesigen als anderwärts abgelegten Proben und darüber ausgestellten Testimonis hinlänglich beweisen könnte, wenn's nötig wäre. Daß aber am zweiten Pfingstfeiertage in meiner vorgelegten Stimme vier ganze Takte fehlten, welches ich im Beisein des jungen Otto vorhielte, und daß ich ohnlängst die mangelnden Oboes und Trompeten auf der Orgel ersetzte, indem wir sonst das Kirchenstück nicht brauchen konnten, das hat HE. M. Gärtner vielleicht schon aus der Acht gelassen, oder derselbe siehet alles für Schuldigkeiten an. Es liegt daher keineswegs die Ursache eines mit unterlaufenen Fehlers an meiner Abwesenheit der Probe, wie HE. Kantor sich fälschlich einbildet, sondern vielmehr an vorbesagten Umständen."

Weiter berichtete der Superintendent 1774, daß Altenburg trotz aller Vermahnung mit Zanken, Plaudern, Herumlaufen und Tumultieren die ganze Gemeinde und selbst den Prediger auf der Kanzel und die Schuljugend ärgere und jedermann unleidlich und unerträglich falle, wie er ihm auch das Schlafen und Schnarchen während der Predigt und die nachlässige Verrichtung seines Organistendienstes verwiesen habe; er möge sich doch wie ein gesitteter Mensch in- und außerhalb der Kirche verhalten. Aber infolge der überaus großen Nachsicht des Konsistoriums, das trotz aller Klagen des Superintendenten nicht eingriff, wurde Altenburg, der sich stets herauszuwickeln verstand, immer dreister. In einer 19 Folioseiten umfassenden scharfen und beleidigenden Klageschrift stellte er sich als das unschuldige Opfer des rachsüchtigen Superintendenten hin. Eine ebenso umfangreiche Verteidigung des Angegriffenen mit den Aussagen der Zeugen deckte die Verlogenheit Altenburgs auf. Jetzt endlich griff das Konsistorium ein und diktierte ihm unter dem 14. Sept. 1785 zwölf Tage Gefängnis zu. Auf seine Bitte gewährte ihm der Amtmann eine tägliche Freistunde für das Mittagessen wie auch Sonntagsfreiheit zur Verrichtung seiner Organistenpflichten. Die Kosten in der Höhe von 38 Tlr. 7 Gr. und 6 Pf. zog ihm die Kirche in den nächsten Jahren von seinem Einkommen ab bis auf die restlichen 5 Taler, die ihm geschenkt wurden, eine bittere Pille bei einem Jahresgehalt von 35 Talern nebst 2 Klafter Deputatholz, einigen Akzidenzien für Trauungen und einem Dukaten für Instandhaltung der Orgel. Dem Superintendenten, der ihm 1772 eine erbetene Gehaltsverbesserung ablehnte, weil die Kirche nichts geben könne, macht Altenburg den Vorwurf, er lehne zwar das Ansuchen des Organisten ab, gleichwohl habe er mit Erfolg 60 Taler für Wasserschaden erbeten und erhalten. „Hier ist der Ort, wo alle Gerechtigkeit ein Ende hat", schreibt er empört dem geistlichen Herrn. Gegen den Vorwurf, das Orgelspiel sei gar nicht sein Metier, legte er Verwahrung ein, und in der Tat konnte man ihm Mangel an organistischem Können nicht nachsagen. Dafür hatte er Zeugnisse von berufener Seite in der Hand und konnte bei Erledigung angesehener Organistenstellen mit ersten Kräften in Wettbewerb treten, wenn ihm auch der letzte Erfolg versagt blieb. So begegnet uns Altenburg als Bewerber um bedeutungsvolle Ämter.

Während ihm von St. Bartholomäus in Zerbst mitgeteilt wurde, daß die Stelle besetzt sei, ließ man ihn 1783 für St. Michael in Zeitz zur Probe zu, doch mußte

er dem Stadtkinde Fröhlich weichen. Bereits 1756 meldete sich Altenburg von Weißenfels aus zum Schloßorganistenamt Zeitz als Nachfolger von Krebs, auch 1784 bei der nächsten Erledigung der Stelle. Im letzteren Falle versäumte er indes die Probe [1].

Im Hallischen Organistenamte, das bis 1764 Friedemann Bach inne hatte, war er auf der engeren Wahl, wie eine 1784 nach Bitterfeld gerichtete Anfrage des Stück- und Glockengießers Becker erweist. Von Wittenberg aus wurde ihm nach der vergeblichen Probe doch ein ehrendes Zeugnis ausgestellt. Für die Meldung an St. Nicolai in Leipzig, anscheinend von 1794, liegt ein Entwurf vor, hier wurde August Eberhard Müller, der spätere Thomaskantor, gewählt. Altenburg schwebte als Ideal die schulfreie Stellung des Musikers der größeren Stadt vor, der allein seiner Kunst lebte und sich durch den Organistendienst und andere ins Fach schlagende Tätigkeiten wirtschaftlich über Wasser hielt. Vielleicht hätte er sich auf diese Weise auch in dem kleinen Städtchen Bitterfeld mit seinen 2500 Einwohnern halten können, wenn er nicht durch sein unleidliches und boshaftes Wesen den Boden unter den Füßen völlig verloren hätte. Wohl gab Altenburg Informationen auf dem Klavier beim Hegereuter Höne, auch im benachbarten Holzweißig, doch die ersten Kreise der Stadt mieden den „wilden Organisten". Um seinen Schülern das beste und neueste zu bieten, trat Altenburg mit dem vornehmen Buch- und Kunsthändler Immanuel Breitkopf in Leipzig in Verbindung, in dessen Hause Goethe Gastfreundschaft genoß [2].

Über die Wege des damaligen Notenvertriebes in Kleinstädten, über Auswahl der Musikalien eigenen und fremden Verlags, Verrechnungen und dergleichen ist ein Brief Altenburgs an Breitkopf aufschlußreich:

S. T. Bitterfeld, den 31. Mai 1781.

Hochgeehrtester Herr.

Wegen letzterer Irrung der Bach. Sonaten habe die Ehre E. E. hierdurch zu vermelden, daß, weiln sie solche nicht sogleich bey der Hand hatten, wir diesselben den 16ten May, auf der Post nachgeschickt erhielten, ohne das mindeste von dem erhöhten Preiße etwas zu wissen; biß wir solchen erstlich den Sonntag darauf, als den 20. h. erfahren; daß hinfolglich die Beschuldigung, daß wir nämlich diese Clav. Son. nicht sogleich einbinden lassen sollen, von selbsten wegfällt. Da sie aber so gütig seyn, u. uns die bereits geleisteten 20 gr. Nachschuß, zu gute gehen lassen, so wolte anbey bitten, Sie belieben uns anjezo, welche von den 4 nachfolgenden, und In der vierdten Ausgabe des Catalogi, 1780, der geschriebenen Musicalien, unter der Rubrique D. Clavier-Sonaten mit Begleitung mehrerer Instrumente, p. 10, gütig zu übersenden, also:

Entweder Hoffmann (Leop.), *Divertimento a Cembalo, 2 Viol. et Basso*, 20 gr.
oder Uber, (B) *Sonata à Cemb. Viol. et Basso*, 16 Gr.
Eins von diesen zweyen, welches das beste ist.

Ferner:

Entweder Sterckel, *Sonata à Clavic. à 4 mains*
oder Schmith, 3 *Sonat. à Clavic. a quatro mains.*
Wieder das beste von diesen zweyen".

[1] Werner, Zeitz S. 24, 27, 31.

[2] Die Benutzung der 19 Briefe Altenburgs im Archiv des Verlagshauses Breitkopf & Härtel wurde mir freundlichst gestattet.

Unter dem 7. Juni folgt Altenburgs Urteil über die unterdessen eingetroffene Sendung:

S. T.

„Hochzuehrender Herr.

Die 4 letzt überschickten Partien der Clav. Sonaten, habe ich am verwichenen 1ten Feyertage richtig erhalten, u. dancke Ihnen ergebenst vor Dero gütige Comunication. Da es aber meine Dienst Verrichtung in der Kirche die heil. Feyertage über nicht verstatten wollen, solche sogleich durchzugehen, so ist solches nach den Feyertagen geschehen. Wollen Sie mir erlauben, mein Sentiment von dem Werthe dieser musikal. Stücken zu eröffnen, so will ich es thun.

1. Smiths 3 Sonaten sind ganz artig, aber der Preis zu 2 RT. ist zu kostbar, da es nur 4 Bogen sind.
2. Kellners 3 Sonaten gefallen mir nicht, u. ich hätte mir von einem Hess. Cassl. Hof. Organ. seiner Arbeit etwas bessres vermuthet; ohngeacht der Bogen gerade 4 Gr. kommt.
3. Kozeluchs 3 Sonaten aber sind ganz gut.
4. Hobeins 6 Sonaten aber, sind darum besser u. brauchbarer, weil sie auch ohne Begleitung gespielt werden können, u. weil ich vor drey der vorigen 6 Sonaten habe, dahero will ich solche behalten. Nach dero letztern betragen sie 1 RT. 20 Gr. und 1 RT. 12 Gr. habe ich zu gute; folgen also die noch fehlenden 8 Gr. inliegend benebst den vorigen 3 Stücken unbeschadet zurück. Meine Scholaren können den Violin-Schlüssel spielen, u. ich hätte längst gern gesehen, er würde besser Mode werden. Ich empfehle mich Ihnen u. verbleibe allezeit hoch- u. werthachtend

Dero

ergebenster Diener

Altenburg."

Altenburg pränumeriert auf Forkels Klaviersonate, läßt Abhandlungen von der Singekunst von Doles, Agricola und Albrecht von Mühlhausen kommen und schickt Hillers Anweisung zum Singen zurück, da er sie vom Kantor Grolp gar leicht abschreiben könne; für Cramers Magazin will er erst Leser werben. Da die Subskription und Pränumeration seiner 6 Klaviersonaten fehlschlug, „wie es vielen anderen meist ergangen", bat er Breitkopf, in dessen Leipziger Magazin für Buch- und Kunsthandel einen Verleger zu suchen oder selbst den Verlag zu übernehmen, „welches dieselben doch meines Erachtens wegen selbsthabender Notendruckerei, teils wegen genugsamer Conoisenze (!) am ersten tun könnten". Doch lenkte ihn Breitkopf auf andere Wege. Im Jahre 1778 errichtete der unternehmungslustige Jurist und Musiker Christian Gottfried Thomas in Leipzig eine Niederlage musikalischer Handschriften aller Art. Er wollte damit dem Schleichhandel, dem unberechtigten Abschreiben und Nachdrucken von Notenwerken und Musikbüchern, vorbeugen [1]. Zugleich ließ er die auf seine Einladung eingegangenen Kompositionen von einem Stabe von Notenschreibern in mehr oder weniger Exemplaren vervielfältigen, versah sie mit einem Kupfertitelblatt und ließ darauf jedes Stück vom Komponisten selbst unterzeichnen. Für einen Bogen (wohl vier Seiten) setzte er fast durchweg einen Gr. an, so daß ein Musikwerk von 16 Bogen 16 Gr. kostete, von denen der Urheber 3/4 erhielt. Außerdem aber berechnete Thomas 3 Gr. für den Bogen als Abschreibe-

[1] Siehe Christian Gottfried Thomas, Praktische Beiträge, bestehend in der Einrichtung eines öffentlichen Verlags musikalischer Manuskripte, Leipzig 1778.

gebühr. Hier brachte nun Altenburg 1780 seine Klaviersonaten unter [1]. Da aber Thomas den weitgehenden Plan für die Gründung eines Konservatoriums nicht durchführte, schließlich auch den Handschriftenverlag im Stich ließ, durfte sich wohl Altenburg wenig Gewinns erfreuen. Die erste Veranlassung zur Anknüpfung mit Immanuel Breitkopf gab der Plan zur Herausgabe eines Choralbuches nebst Anweisung zum Generalbaß und zu den Zwischenspielen im März 1780. Es war die Zeit des Übergangs vom bezifferten Baß zum ausgesetzten vierstimmigen Choral, vom Diskant- zum Violinschlüssel in der Oberstimme. Mit dieser Neuerung wollte Altenburg einen Schlag tun, sich zeigen und bekannt machen, um sich „mit einer besseren Station versorgt zu sehen". Plötzlich aber stockten die Verhandlungen, Breitkopf schwieg, und auf stürmisches Drängen riet er, von dem Plane abzusehen, da ein einflußreicher Musiker ein Choralbuch gleicher Art zu schreiben beabsichtige. Ruhig und einsichtsvoll, wie es sonst seine Art nicht war, schrieb Altenburg unter dem 17. April 1780 zurück: „Sie haben vollkommen recht, und da ich vernehme, daß sich Herr Hiller damit abgeben will, so habe dahero den Entschluß gefaßt, von meinem Vorhaben gänzlich abzustehen, indem ich meine Arbeit einem so großen Manne seiner, als Herr Hiller ist, ohnmöglich an die Seite setzen kann und widrigenfalls befürchten müßte, daß ich mir hierbei vergebliche Mühe und Kosten machte. Ich habe dahero Ursach, Ihnen für Dero wohlmeinenden Rat meinen verbundensten Dank hierdurch abzustatten". Jedoch erst 13 Jahre später erschien Hillers „Allgemeines Choralmelodienbuch" (1793). Es ist nicht ersichtlich, welchen Plan Altenburg hatte, als er 1781 Breitkopf schrieb: „Es soll dem Verlaute nach ein italienischer Professor oder Sprachmeister in Leipzig sein, der italienische Verse verfertigen kann. Wollten Sie nicht so gut sein, und mir dessen Namen und Wohnung melden, damit ich an ihn schreiben könnte". Breitkopf versprach, sich zu erkundigen, welcher von drei italienischen Sprachmeistern Verse schreiben wolle. Altenburgs Bemühen ging ferner dahin, amtlicher Sachverständiger in Orgel- und Musiksachen im Kreise zu werden. Doch der Superintendent vereitelte den Plan, weil abfällige Gerüchte über den Bewerber eingingen. So schrieb man ihm von Burgkemnitz u. a.: „Der Organist möge wohl in seinem Fache ein geschickter Mann sein, aber zur Orgelreparatur schicke er sich nicht, das verstände er nicht". Vom dortigen Schulmeister hatte er sich bewirten lassen, sich ungebührlich bezeiget und 5 Taler für die Arbeit gefordert. In Sandersdorf hatte er mehr verdorben und sich 6 Taler geben lassen bei unverschämtem Auftreten. Dem Schulmeister in Priorau schrieb er vor, wie er ihn traktieren müsse, und in Glebitzsch war die teure Reparatur ohne Dauer. Ganz abseits von seinem Musikerberufe stand Altenburgs Tätigkeit als Subkollekteur der Rudolstädter Lotterie. Als der Superintendent die Klage eines Bürgers entgegennahm, der sein früheres Los nicht wieder erhalten hatte, machte der Organist seinem Vorgesetzten mit groben Worten klar, daß dies nicht seines Amtes sei. Da alle Bemühungen um eine einträgliche Stelle fehl schlugen, erbat sich Altenburg 1786 Breitkopfs Hilfe für folgenden Plan: In Halle wollte er eine Handlung und Leihverkehr mit Musikalien einrichten, da die Universität und das Waisenhaus mit seinen Nebenanstalten Erfolg erwarten ließ. Zur Vermehrung seines Notenschatzes sollte ihm Breitkopf Werke seines Verlags

---

[1] Gerber, Älteres Lexikon.

gegen einen gewissen Rabatt zur Verfügung stellen. Breitkopf riet, zuerst mit Türk in Halle Fühlung zu nehmen. Jedenfalls kam auch dieser Plan nicht zur Durchführung. Von Anfang an, aber je länger, desto stürmischer, bedrängten Gläubiger den Junggesellen, bei welchem Gehaltsabzüge durch Klagekosten zur Dauererscheinung wurden. Mit Schulden „für Coffee und Zucker", für Leinwand und Schnupftücher kam er schon von Landsberg nach Bitterfeld. Trotz der geringen Jahresmiete von 6—8 Talern für eine Stube blieb er schließlich mit 18 Talern im Rückstande. Vom Steuereinnehmer Wolf hatte er 14 Taler bar geliehen und das Klavier als Pfand angeboten. Altenburg wollte aber nur gesagt haben, Wolf sollte sich im Sterbensfalle an das Klavier halten; so lange er lebe, müsse er sein Klavier haben (1796). Für Frisieren ist er beim Perückenmacher Stock 6 Taler schuldig geblieben; da Altenburg aber dem Gläubiger einige Anweisungen im Klavierspielen gegeben hatte, wollte er nur die Hälfte, und zwar vierteljährlich einen Taler bezahlen (1793). Der Schutzjude Salomon Heymann, dem der weitherzige „Vater Franz" im anhaltischen Jeßnitz eine Zuflucht gewährte, verfolgte ihn mit Forderungen für Waren (1778), und der Brückschreiber der Muldenbrücke verlangte Einlösung des Doppel-Friedrichsdor, auf den er dem verschuldeten Organisten acht Taler vorgeschossen hatte.

Zweimal entlarvte man Altenburg als Verfasser von Pasquillen oder Schmähschriften. Sie waren gegen führende Kreise der Stadt gerichtet, durch die sich Altenburg zurückgesetzt fühlte. Als am dritten Weihnachtsfeiertag 1775 der neue Ephorus eingeführt wurde, lud der Amtmann Meyer etwa 20 der Nächstbeteiligten zu einem Gastmahl auf eigene Kosten nach der Superintendentur ein. Daß er den Organisten nicht mit heranzog, sah Altenburg als eine Beleidigung an, und er machte seinem Ärger Luft in einem Spottgedicht, das er in den Gasthäusern zum Vergnügen Gleichgesinnter vorlas. Darin war der Amtmann mit dem geizigen sagenhaften Harpax verglichen; den gelehrten Superintendenten bezeichnet er als „Filousauf" und die eingeladenen Ratsherrn als aufgeblasene Pfeffersäcke und Federfechter. Als der Pasquillant vom Superintendenten aufgefordert wurde, ihm das Schmähgedicht aufzuschreiben, frisierte er möglichst alle Beleidigungen der höheren Beamten heraus und ließ nur die der unteren Teilnehmer stehen:

Versuch eines Scherzgedichtes.

Harpax will sich im Sterben noch einen Schatz erwerben.
Hier ist er aber nicht zu Haus, wo man ausricht den Probeschmaus.
Am dritten Weihnachtstage der schönen Probepredigt
des neuen Superintendents, da deckte man den Teppicht,
da war nach Endigung der Kirche ein Gastmahl
mit ihrem Geld gemacht, auf 20 an der Zahl:
Das Ratskollegium, die ganze Clerisei,
doch war's die ganze nicht, warum? es fehlten zwei.

Der A-b-c-Major, der musikalsche Küster
die waren auch dabei benebst dem Herrn Magister.
Wer fehlte denn dabei? der arme Organiste,
der hiesige Pedaltreter, dabei ein Komponiste.
Auch fehlte Ludimagister; der erste Elefant,
er spielt, er bläst und singt nach Noten den Diskant.

Wer fehlte denn noch mehr? Der Klang harmonscher Töne
bei einer solchen Tafel, da klingt er trefflich schöne.
Die Musikanten können die Torten auch vertragen,
wenn ein Glas Wein ihr mattes Herz erquickt;
denn einem Philusauf verderben sie dem Magen,
daß er das Glas *didactice* zerbricht.

Mit dem A-b-c-Major deutet Altenburg auf den Rektor und mit dem musikalischen Küster auf den Kantor Grolp, der zugleich die Küstergeschäfte versah. „Das Sackband dieser Zahl", gleichsam das Anhängsel der Geistlichkeit, sollte der Amtsaktuar Richter sein, an dem sich Altenburg besonders gern rieb. Doch hatte er diesen nur in der Originalfassung des Gedichts verewigt. Allen Eingeladenen aber stellt er mit einer gehörigen Portion Eigenlob die wirklichen Musiker der Stadt gegenüber: sich selbst und den Mädchenschullehrer „Ludimagister" Freudel, die leider der Tafel fern bleiben mußten. Im Verhör bekannte sich der Organist nur zu der Umdichtung. Als Gründe seines Handelns gab er an, es habe ihn verdrossen, daß er nicht zum Schmause geladen wäre, und überdies habe er die Sitten verbessern wollen. In einer Verteidigungsschrift von ungemäßigter Schärfe suchte Altenburg nachzuweisen, daß er nebst dem Schullehrer und Kirchenbeamten Freudel eigentlich auch zum Traktament mußte eingeladen werden. Ferner sei die Sache, wenn man sie unparteiisch betrachte, nicht so groß und gefährlich, wie man sie aufgenommen, und drittens rühre die „Denunziation" bloß aus einer Animosität her. Das Konsistorium erkannte auf 5 Taler Strafe, Tragung der Kosten und Abbitte an den beleidigten Amtskopisten.

In ein musikalisches Gewand wußte Altenburg eine zweite Schmähschrift von 1793 zu kleiden. Im Amtshause, an dem heute noch das kurfürstlich sächsische Wappen prangt, ließ der Amtsmann Axt seinen Töchtern in Gemeinschaft mit der anderen vornehmen Bitterfelder Jugend Tanzunterricht durch den Perrückenmacher Stock und seine Frau erteilen. Am dritten Weihnachtstage 1792 hatte der Amtmann mehrere gute Freunde nach dem Amtshause geladen; sie sollten sich an den Tanzvorführungen ihrer Kinder erfreuen. Kaum war einige Zeit darüber verstrichen, so las Altenburg hier und da in Privathäusern, auch im Schwarzen Bär ein Schreiben vor, das ihm angeblich die Postfrau zugetragen hatte. Es war der Plan zu einer Operette in der Art der erfolgreichen Singspiele Hillers in Leipzig, deren Arien angeblich Altenburg komponieren sollte. Mit Weglassung einiger anstößiger Stellen lautet er also:

„Avertissement. Ein Lustspiel in 3 Akten,
so zur Ostermesse 1793, geliebt es Gott, die Presse verlassen wird.

Betitelt: Der Amtmann und der Perückenmacher mit seiner Frau in ihrem besten Brautputze, jedoch ohne Hemde, welches einen Teil des kurfürstlichen Wappens über der Haustüre, nebst einem Priesterrocke, so ein ganz angenehmes Prospekt und Quodlibet formieret . . . Im hintern Grunde des Theaters zeiget sich das Amtshaus völlig erleuchtet, worinnen Musik und andere tumultartige Auftritte vorgehen. Im zweiten Teil wird der Perückenmacher mit seiner Frau zur Türe hinausgeschmissen, und die ganze Gesellschaft stürzt hinterdrein und prügelt sowohl den Amtmann als den Perückenmacher reine aus, weil ersterer sich unterstanden, den Pe-

rückenmacher in adelige als vornehme bürgerliche Gesellschaft zu ziehen. Im dritten Akt versöhnen sich sowohl Adelige als Bürgerliche durcheinander, nehmen den Perückenmacher und seine Frau wiederum in ihre Zunft, machen Brüderschaft mit denselben, wobei einige Kommerschlieder abgesungen werden. Der Amtsmann macht lustige Bocksprünge um die Perückenmacherin herum . . ."

Der schlaue Perückenmacher aber überlistete Altenburg, der sorgsam seine Handschrift hütete. Er gewann dessen Wirtstochter, die dem Pasquillanten die Schmähschrift aus seiner Stube entwendete und sie den Anklägern, dem Superintendenten und Amtmann, aushändigte. Doch Altenburg war weit entfernt, den Zerknirschten zu spielen. Entrüstet wies er die Anklage mit folgenden Gründen zurück:

a) Hier ist niemand namentlich genennet noch so charakterisieret, daß man vermuten könnte, welcher Amtmann oder welcher Peruquier gemeinet sei,

b) ist niemand ein Verbrechen oder eine Übeltat nachgesagt worden . . . daß übrigens

c) der Name des Verfassers verschwiegen worden, hat bei diesen Umständen nichts zu bedeuten.

Jene komische Operette ist also kein Pasquill, ebenfalls möchte man sie eine Satire nennen können, deren Aufsetzung und Verbreitung jedoch nirgends bestraft zu werden pflegt; es müßten denn in Bitterfeld ganz eigene von den allgemeinen Rechten des Heiligen Römischen Reichs abweichende Rechtsgrundsätze stattfinden.

d) Hierzu kommt nun noch, daß ich nicht einmal Verfasser jener Schrift bin, sondern selbige über die Post von irgendeinem Anonymus, dem ich schon auf der Spur bin, erhalten habe, und zwar mit dem Gesuch, diese Operette in Musik zu setzen.

Es war schwer, den Denunzianten zu fassen; er schlüpfte, wie so oft, glücklich durch die Maschen des Gesetzes und blieb unbestraft.

Auf Pfaden der Französischen Revolution.

Es ist bekannt, daß sich hochgeistige Zeitgenossen Altenburgs für die Ideen der Französischen Revolution begeisterten. Von den Musikern wandelten u. a. Karl Friedrich Kramer und Johann Friedrich Reichardt auf diesen Pfaden, und auch Beethoven stand revolutionären Gedanken nicht fern. Kein Wunder darum, wenn Altenburg nach Ausbruch und erfolgreichem Fortgang der Staatsumwälzung in Frankreich Gedanken des Aufruhrs in seinen engen Bürgerkreisen zu entzünden suchte und sich darum eine Anklage wegen Hochverrats zuzog. Hatte er doch seine schönsten Jugendjahre als Feldtrompeter in französischen Diensten zugebracht; zudem neigte seine Natur, genährt durch Armut und Verbitterung, zur Auflehnung gegen bestehende Ordnungen. Schon 1790 erfuhr der Superintendent, daß der Organist der Bürgerschaft gegenüber die Französische Revolution verteidige und den Geist der Empörung unter ihr anzufachen und zu verbreiten gesucht habe. Er schwieg aber in dieser Angelegenheit, bis ein neuer Vorstoß Altenburgs die Behörde veranlaßte, eine Untersuchung gegen ihn einzuleiten wegen Verdachts heimlicher Verbreitung bedenklicher und anzüglicher Schriften. Die Anklage ging zunächst allgemein dahin, daß der aufrührerische Organist namentlich im Sommer 1792 auf dem Schießhause und in dem Gasthof „Zum Schwarzen Bär" (jetzt „Prinz von Preußen") sich der Franzosen angenommen und ihre Revolution als rechtmäßig verteidigt habe; wollten die hiesigen

Bürger eine ähnliche Revolution anfangen, so wollte sich Altenburg an ihre Spitze stellen, mit ihnen das Mühltor und Hallische Tor besetzen und sich auf solche Weise gegen diejenigen herzhaft wehren, die etwa gegen die Stadt marschiert kämen. Bei dem hochnotpeinlichen Verhör in dieser staatsgefährlichen Sache wollte jedoch niemand mit der Sprache heraus, bis ein neuer Fall greifbares Material gegen den Unruhestifter lieferte. Am Mittwoch nach Quasimodogeniti 1793 lud der Bürgermeister Schmidt die Viertelsmeister, den Kantor, Organisten und Mädchenschullehrer, dazu etliche Bürgersleute zum Mittag- und Abendessen ein. In dieser Gesellschaft, in der, den Gastgeber ausgenommen, die führenden Kreise der Stadt nicht vertreten waren, wagte Altenburg einen neuen Vorstoß. Er brachte mehrfach das Gespräch auf die neuesten Zeitungen über die noch währende Revolution in Frankreich und nahm Partei für die Franzosen, „die recht hätten, und denen niemand etwas anhaben könne“. Er pries die Freiheit und Gleichheit, den Mut und die Herzhaftigkeit der Franzosen und forderte die Anwesenden auf, Freiheitsmützen aufzusetzen und Freiheitsbäume zu pflanzen. Nach seiner Meinung — er kannte seine ehemaligen Kriegskameraden — seien die Franzosen eine aufgeklärte Nation, die zum Kriege ebenso geneigt als geschickt wäre; so leicht, wie in der Bataille bei Roßbach könne man sie nicht überwältigen. Ihm sei es recht, wenn die Franzosen herein ins Land kämen, und wenn das geschehe, würden wohl 30 bis 40 Bürger von hier mitgehen. „Ja“, fiel der erzürnte Bürgermeister seinem Gaste ins Wort, „Sie und mehrere Bürger würden mitgehen, aber das wollen wir ja doch nicht wünschen, sondern vielmehr die Franzosen fortjagen helfen“. Mehr war aus den zahlreichen Zeugen nicht herauszubringen; denn allgemein zeigte sich beim Verhör große Zurückhaltung. Fast jeder der Zeugen führte einen Grund für die Dürftigkeit seiner Aussagen an: Der eine hatte Karten gespielt, der andere war zu dem Frauenzimmer ins Nebenkabinett gegangen, ein dritter hatte nicht hingehört. Nur einmal stellte sich der Organist zum Verhör: Er leugnete und wollte der Revolution nur teilweise zugestimmt haben, weil man das französische Volk sehr bedrückt hätte. Allen weiteren Verhandlungen wußte sich Altenburg auf geschickte Weise jahrelang zu entziehen, trotz Androhung von Strafen. Vor diesen fürchtete sich aber der Franzosenfreund nicht. Bestand doch bei seinem niedrigen Gehalt von jährlich 40 Gulden noch vom Jahr 1788 her ein Rest von 38 Talern für Klagekosten. Mit Altenburgs Tode 1801 wurden die Akten über den unerledigten Prozeß geschlossen.

Die erfolgreiche Tat

Altenburg gehörte zu den Menschen, denen im Leben sonst alles fehl schlägt, die aber durch einen glücklichen Wurf sich doch die Achtung und Wertschätzung der Nachwelt erobern, ohne selbst des Segens ihrer Tat teilhaftig zu werden. Das einzige bedeutende Werk, das Altenburg schrieb, und das er gerade noch vor seinem geistigen und körperlichen Zusammenbruche zum Drucke bringen konnte, trägt den Titel:

VERSUCH EINER ANLEITUNG
zur
heroisch-musikalischen
TROMPETER- UND PAUKERKUNST
zu mehrerer Aufnahme derselben
historisch, theoretisch und praktisch beschrieben
und mit Exempeln erläutert
von
JOHANN ERNST ALTENBURG.
Zwei Teile
Halle,
gedruckt und verlegt bei Joh. Christ. Hendel.
1795.

Das ganz aus dem Berufsleben herausgewachsene Werk, das erste Lehrbuch über diesen Kunstzweig, lag in den Grundzügen sicher schon in der Trompeterzeit Altenburgs fest. Denn bereits 1770 sah Johann Adam Hiller die Handschrift durch und wies in seiner Musikzeitschrift[1] empfehlend auf die bevorstehende Neuerscheinung hin:

Nachricht.

Ein gewisser Verfasser der z. Zt. noch nicht genannt sein will, so viel wir aber wissen, ein gelernter Trompeter ist, und als solcher an einem fürstlichen Hofe in Deutschland lange Jahre in Diensten gestanden hat, läßt jetzt ein Werk drucken unter dem Titel: „Die heroisch-musikalische Hof- und Feldtrompeter- und Heerpaukerkunst". Wir haben Gelegenheit gehabt, das Werk in der Handschrift durchzusehen und glauben, daß die Mühe des Herrn Verfassers nicht vergebens sein wird. Da es zumal den Wunsch erfüllen hilft, daß wir von jedem heutzutage üblichen musikalischen Instrumente ein bequemes und vollständiges Lehrbuch haben möchten. Es ist zwar nicht jedermanns Ding, die Trompete zu blasen oder sich mit Paukenschlagen abzugeben; aber einige Kenntnis von diesen Künsten zu haben kann leicht jedem Liebhaber der Musik angenehm und jedem Musikus von Profession, besonders Komponisten, nützlich sein. Man findet außerdem in besagtem Werke viel gute historische Umstände gesammelt. Wir wollen das Verzeichnis der Kapitel hier einrücken, damit ein jeder von dem Inhalte des Werks urteilen könne".

Vorbestellung sollte beim angeblichen Mittelsmann Organist Altenburg in Bitterfeld geschehen. Der Vorzeichnungspreis war auf 16 Groschen, der Vollpreis auf einen Taler festgesetzt; für einen vollwichtigen holländischen Dukaten versprach der Verfasser 5 Exemplare. Trotz Empfehlung von einflußreicher Seite wurde die Mindestzahl der Vorausbestellungen nicht erreicht und der Druck unterblieb. Wer hatte wohl noch Interesse für den unbekannten Verfasser und eine fast ausgestorbene Kunst! Selbst nicht die Trompeter und Pauker der neuen Orchester, der Städte und Fürstenhöfe, die mit ganz anderen technischen Mitteln und für andere Zwecke arbeiteten. Der kundige Forkel[2] wiederholte Hillers Nachricht und konnte nur hinzufügen: „Ob das Werk wirklich gedruckt worden, ist mir nicht bekannt, da ich es nie gesehen habe". Dem ersten vergeblichen Anlauf Altenburgs folgte ein zweiter 19 Jahre später, als der Verfasser am 11. Juli 1789 sich an den ihm schon lange bekannten Immanuel Breitkopf mit folgendem Anschreiben wandte:

[1] Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend, 1770, S. 398.
[2] Allgemeine Literatur der Musik, Leipzig 1792, Sp. 335.

„Hochedler

Insonders hochzuehrender Herr.

Ich habe ein Manuskript unter der Feder von der Trompeter- und Paukerkunst, das ich bei Ihnen drucken zu lassen gesonnen bin; denn ich verhoffe, daß Sie die Billigkeit beachten, und wir beide deshalb einig zusammen werden, indem ohngefähr höchstens 1/2 Bogen Notenexempel darinnen enthalten sind. Da ich nun solches pränumerando und subscribendo herauszugeben gedenke und mitnächsten in verschiedenen Zeitungen bekannt machen, auch überdies besondere Avertissements hierzu drucken lasse, so wollte mich anbei nur erkundigen, ob Sie mir gütig erlauben wollten, daß ich darunter setzen darf »Breitkopfsche Buchhandlung zu Leipzig« und wollte mir dahero etliche Zeilen Antwort ausbitten durch Überbringer dieses . . . Nun könnte ich zwar unter dieses Avertissement entweder meinen eigenen Namen oder einer andern Buchhandlung gar füglich setzen; allein mein eigener Name kann es nicht wohl sein, weil ich solchen bis zur Ausgabe verschwiegen habe und bis dahin nicht genannt sein will. Und den von einer andern Buchhandlung das gehet auch nicht wohl, oder ich finde es wenigstens nicht für ratsam, weil das Publikum weiß, daß jene keine Notendruckerei haben, wie ich denn auch mit jenen keine Konnexion niemals gehabt. Weil ich Sie aber zu kennen die Ehre habe und Ihnen ehedessen, da ich Scholaren hatte, verschiedenes vor gedruckte Musikalien zugewendet habe und weiß, daß Ihre Buchhandlung berühmt ist und in Ansehen stehet, so halte ich's für besser, ohne ihren geringsten Nachteil... Inzwischen werden Sie von den gedruckten Avertissements welche zu sehen bekommen. Ich extendiere diese Bekanntmachung sehr weit und zwar bis nach Kopenhagen, Stockholm, Warschau, Prag, Wien, Straßburg, Holland, Hamburg, Riga, Reval und lasse es durch fünf besondere Zeitschriften öffentlich bekannt werden, indem diese heroischen Instrumente überall eingeführt sind. Auf das kleine Land Sachsen allein darf ich nicht rechnen, indem mir wohl 150 Pränumeranten auf die Kosten gehen. Was wäre nun wohl der genaueste Preis bei Ihnen, des Druckerlohns inkl. des Schreibpapiers und Korrektur für 200, 400, 600 u. 1000 Expl? Das ganze Werk wird wenigstens ein Buch stark . . . Ich bin ohne Ruhm zu sagen der erste, der ein vollständiges Lehrbuch von diesen Instrumenten geschrieben u. welches noch überdies die Oberhoftrompeter- und Pauken-Kameradschaft zu Dresden völlig approbiert u. gelobet hat.

Ich empfehle mich Ihnen und bin mit vorzüglicher Hochschätzung Dero

ganz ergebener Diener

J. E. Altenburg, Org."

In der zustimmenden Antwort riet Breitkopf, die Anzeige im Leipziger Intelligenzblatt, Dresdener Anzeiger, Zittauer Monatsblatt und in der Jenaischen Literaturzeitung zu bringen. Die 2000 Avertissements versprach er in Paketen durch Geschäftsfreunde, die zur Herbstmesse nach Leipzig kamen, nicht nur nach den deutschen Hauptstädten, sondern auch nach London, Kopenhagen und Petersburg zu befördern. „Ich will es auch in noch entferntere Gegenden außer Europa bekannt machen", fügte er entgegenkommenderweise hinzu. Von den neun Briefen Altenburgs an die ersten Militärpersonen in Europa versprach sich Breitkopf keine Wirkung, da sie voraussichtlich von der Dienerschaft nicht an ihre Herren weitergegeben werden. Trotz der erstaunlich weit ausgreifenden Werbung blieb auch diesmal der Erfolg aus. Auf Altenburgs Anfrage, ob Breitkopf nicht allein oder in Kompanie mit anderen die Herausgabe übernehmen wolle, lehnte dieser, wie vorauszusehen war, ab, da

wegen der wenigen Liebhaber keine Aussicht auf Absatz sei. Ein gleicher Antrag des Verfassers vom Jahre 1793 verfiel demselben Schicksal. Endlich gelang es Altenburg, in Johann Christ. Hendel in Halle einen Verleger zu finden. Jedenfalls bahnte ihm hier der Universitäts-Musikdirektor Türk den Weg, dessen der Verfasser in dem Vorwort vom 7. Mai 1794 in Dankbarkeit gedenkt. Das Buch ist dem sächsischen Kurfürsten Friedrich August, dem hohen Protektor aller Feldtrompeter und Heerpauker, gewidmet. Die wenig fürstliche Ausstattung aber, es war auf Löschpapier gedruckt, trug dem Verleger den Tadel Gerbers[1] ein, der solche Nichtachtung des Werkes als eine Schande bezeichnete. Das Vorkommen der „Trompeterkunst" in den Bibliotheken zu Wien, Brüssel und London spricht dafür, daß wenigstens einzelne Exemplare die Grenzen des von Altenburg gedachten weiten Verbreitungskreises erreichten. Von seinen Mitbürgern nahm keiner Notiz von Altenburgs bedeutsamem Buche; doch die Verfasser der musikalischen Nachschlagwerke gedachten der Verdienste des merkwürdigen Trompeter-Organisten. Aber noch Eitner glaubte sie belehren zu müssen, weil sie Altenburg ein Organistenamt angedichtet hätten, von dem weder Titel noch Vorwort Kunde gäbe.

Das schlimme Ende

In den Tagen, da der letzte der berühmten Feldtrompeter einer neu gearteten Welt die Geschichte und die Kunstgeheimnisse der einst glänzenden, jetzt aber erstorbenen Zunft als ein Vermächtnis übergab, war auch dessen körperliche und geistige Kraft gebrochen. In den Pfingsttagen 1795 lähmte ihn ein einseitiger Schlagfluß, so daß er seinen Dienst nur noch teilweise verrichten konnte. Wohl überließ ihm die Kirche die wenigen Einkünfte aus dem Organistenamte, und der neue weltbürgerlich gesinnte Ephorus nahm sich seiner liebevoll an. Aber es ging weiter abwärts, bis schließlich der einsame und eigenwillige im Armenhause auf dem Burgtore wohnende Organist zur Schande der geistlichen Gerichtsbarkeit und der ganzen Stadt einherschlich. Die von Kirche und Amtmann beantragte Aufnahme des hilflosen Altenburg ins Landarmenhaus zu Torgau lehnte die kurfürstliche Verwaltung ab, sandte aber 12 Taler zu seiner vorläufigen Versorgung und erklärte ihn *pro emerito*. Zu seiner Erlösung nahm ihn bald der Tod hinweg. Das Sterberegister der Stadtkirche von 1801 faßt den ganzen Jammer eines anfangs hoffnungsreichen, dann aber gänzlich zusammengebrochenen Lebens in wenige Worte zusammen: Herr Johann Ernst Altenburg, ein Junggesell, gewesener Organist allhier, den 14. Mai nachts gegen 12 Uhr, begraben den 17. Mai, abends in der Stille auf hiesigem Gottesacker. Armenleiche. Sein Alter ist nicht bekannt. Hinterläßt niemanden.

---

[1] Neues Lexikon, Leipzig 1812, Sp. 79.

Miszellen

Musikwissenschaft und Beruf. — Der Verf. des Artikels in unserer ZfM (XV, 2, S. 69 ff), Kurt Rasch, bittet um Stellungnahme. Da der Gegenstand wichtig genug ist, sei erlaubt, einiges hinzuzufügen. — Der Aufsatz beginnt mit einer Kritik und mit Verbesserungsvorschlägen zur Organisation des wissenschaftlichen Lehrbetriebs an der Universität. Vorschläge, die teils überholt sind durch die Wirklichkeit — z. B. Gegenwartsthemen der Kollegs — teils überflüssig, da Phonotheken, Lautsprecher usw. entweder bereits vorhanden sind, oder ihre Anschaffung nur eine Frage für den betr. Finanzminister ist (es sei denn, der Verf. will eine spezielle Kritik an bestimmten gut etatisierten Instituten geben). Was über die wirtschaftliche Seite des Berufes des Universitätsvertreters gesagt wird, entbehrt der Sachkenntnis. Es ist hier nicht der Ort, darauf einzugehen. Eine Forderung z. B. auf Teilung der Lehrstühle ist geradezu naiv in der heutigen Situation! — Der Teil des Aufsatzes, der sich mit der geforderten Organisation der Musikwissenschaftler befaßt, bringt Gutes und Falsches durcheinander. Die Forderung, daß in Berufen, wie denen der Musikkritiker, Bibliothekare usw. die ausgebildeten Musikwissenschaftler stärker berücksichtigt werden sollten, ist nur zu berechtigt! Sie wird bei einer stärkeren Anerkennung der Bedeutung der Musikwissenschaft durch die öffentliche Meinung durchzusetzen sein. Und da liegt eine Frage vor, die mit einer einfachen Interessentenorganisation keineswegs zu lösen ist. Erst muß unsere Wissenschaft selbst einmal eine organisierte Wissenschaft werden, bevor ihre praktischen äußeren Interessen wahrgenommen werden können. Heute ist es so, daß der Doktor in Musikwissenschaft oft ein Hindernis ist, und keine Empfehlung für etliche der genannten Berufe, z. B. Kritiker oder Operndramaturg. Der Fehler des Aufsatzes liegt, darin, daß eben, entgegen der ausgesprochenen Versicherung, doch ein Verein zur Schaffung einer „auskömmlichen Existenz“ der ehemaligen Musikwissenschaftsstudierenden gegründet werden soll. Da liegen verhängnisvolle soziologische Fehlschlüsse zugrunde. Es gehört zum Wesen des freien Berufes, für den eine praktische Nachfrage nicht vorliegt, wie bei bürgerlichen Massenberufen, daß außer je nach den Einzelfällen gelagerten Besonderheiten die Qualität — oft freilich die vermeintliche Qualität — entscheidend ist. Wohl können die gesamten prominenten Vertreter des Faches in eindrucksvollen Kundgebungen, die ich hier (XIV. S. 272) empfahl, ihre Stimme erheben, um die Öffentlichkeit auf die Bedeutung der M.-W. aufmerksam zu machen. Eine straffe berufliche Organisation mit dem Nebenzweck der Stellenversorgung läßt sich aber in einer Gruppe nicht durchführen, die selbst auf wenige Stellen angewiesen ist. Man kann wohl 6000 Textilarbeiter organisieren, nicht aber z. B. Kronprätendenten zusammenschließen. Jede freie Stelle löst erbitterten Konkurrenzkampf aus, die zwischen den Einzelnen und den ihnen nahestehenden Grüppchen ausgefochten werden. Unsere Wissenschaft ist noch numerisch so schwach, daß es zu einer durchschnittlichen Wertung des Einzelnen, einer Art öffentlichen Meinung, nicht gekommen ist. So ist im Einzelfall eine Bewertung oft dem Zufall unterworfen, weshalb denn auch auf Berufungslisten noch seltsamere Dinge wie in größeren Wissenschaften zu finden sind, und Namen von Anfängern oder gänzlichen Outsidern auftauchen. Eine „Vereinigung der Musikwissenschafts-Studierenden“ könnte bei der Berufsberatung viel Gutes stiften durch Warnung vor dem Beruf des Musikwissenschaftlers, für den es schon zu viele Anwärter gibt. Die erwünschte Höherschätzung des Musikwissenschaftlers wird kommen, wenn wie gesagt die M.-W. nicht mehr eine Wissenschaft von einzelnen Gelehrten, sondern organisierte Wissenschaft sein wird. Vorläufig ist der Individualismus und die egozentrische Einstellung fast aller Prominenten noch stärker, was daran zu sehen ist, daß alle organisatorischen Vorschläge — periodisch wiederholt und als notwendig anerkannt — im Höchstfall bis zu Kommissionsbeschlüssen reifen.

Hans Engel (Greifswald).

Ein unbekanntes Menuett Mozarts? Im ersten Jahrgang dieser Zeitschrift (S. 526f.) hat Robert Lach auf ein Blättlein von der Hand Mozarts aufmerksam gemacht, das von der Wiener Mozartgemeinde aus einer Auktion Henrici im März 1918 für das Archiv des Mozarteums in Salzburg erstanden worden war. „Es enthält . . . auf den zwei Zeilen der Vorderseite die 16 Takte eines Menuetts und auf der Rückseite die weiteren 16 Takte des dazu gehörigen Trios“. Lach hat ganz richtig erkannt, daß die Nummerierung des Menuetts mit der Ziffer 6 „auf die Zugehörigkeit des vorliegenden Stückchens in den Zusammenhang mehrerer gleichartiger hindeutet“. Er geht nur fehl, wenn er diesen Zusammenhang in einer Suite (im älteren Sinn des Wortes) sucht — die einzelnen Sätze einer solchen Suite hatte Mozart nicht die Gepflogenheit zu nummerieren. Wohl aber nummerierte er Folgen gleichartiger Tänze: „Deutsche“, Menuette, Kontratänze.

Hier lag denn auch die Möglichkeit einer Identifizierung der beiden Stückchen. Es ergibt sich, daß sie nicht unmittelbar zusammengehören. Für das Menuett in *D*dur bot bereits Köchel die Handhabe: es handelt sich mehr um eine Klavierfassung, weniger um eine Skizze von K.-V. 176 Nr. 6, das in der Orchesterfassung die Besetzung 2 Trompeten, 2 Flöten und Streicher (2 Violinen und Bassi) aufweist. Das *G*dur-Trio ist das Trio zu Nr. 2 derselben Köchel-Nummer. Das freilich war nicht ohne Weiteres festzustellen, da K.-V. 176 noch völlig ungedruckt ist. Beide Stückchen sind also nicht, wie Lach annimmt, zu Beginn der 80er Jahre komponiert, sondern zu Beginn der 70er: im Dezember 1773 oder im Carneval 1774 — vermutlich haben sie einer Salzburger Schönen besonders gefallen, und Mozart hat sie ihr aufgeschrieben. Wertvoll ist auf dem Blättchen gerade die Ziffer 6. Wyzewa-St.-Foix bemerken (II, 119) mit Recht, daß Mozart für etwaige spätere Verwendung an der Nummerierung der einzelnen Tänze mehrfache Veränderungen vorgenommen hat. Im (unvollständigen) Autograph des Pariser Conservatoire (aus der Sammlung Malherbe) steht unsere Nummer 6 an letzter Stelle, trug aber zuerst die Nummer 7. Herrn Dr. R. Tenschert in Salzburg verdanke ich den freundlichen Hinweis, daß dieses Menuett, in etwas veränderter Fassung, schon im ersten Menuett von K.-V. 131 auftaucht.

Alfred Einstein (Berlin).

Bemerkungen zu Mozarts Klarinettenkonzert. (K.-V. 622). Das Mozartsche Manuskript des als Nr. 20 in der XII. Serie der Gesamtausgabe enthaltenen Werkes ist bekanntlich bis jetzt unauffindbar geblieben. Der Herausgeber Ernst Rudorff nennt im Revisionsbericht als Vorlagen: „Eine sehr nachlässige Abschrift aus Otto Jahns Sammlung und die alte Härtel'sche Stimmenausgabe.“ Eigene Nachforschungen und freundliche Auskunfterteilung durch Herrn Dr. Wilhelm Hitzig (Archiv Breitkopf & Härtel), haben aber ergeben, daß als eigentliche Druckvorlage nur die alte Stimmenausgabe gedient hat. Ich habe nun die von Rudorff erwähnte Jahnsche Abschrift in der Preußischen Staatsbibliothek eingesehen (Mus. ms. 15388) und bei dieser Gelegenheit eine zweite Abschrift des Konzertes vorgefunden (Mus. ms. 15388/1), die aus der Sammlung des Wiener Musikliebhabers Aloys Fuchs (1799—1853) stammt. Diese ist in der Literatur meines Wissens bisher unberücksichtigt geblieben, obwohl sie in jeder Beziehung korrekter ist als die Jahnsche Abschrift und dieser wahrscheinlich sogar als Vorlage gedient hat. Ihre nähere Beschreibung und Würdigung erscheint daher im Interesse weiterer diesbezüglicher Forschungen dringend geboten und soll hier wenigstens andeutungsweise versucht werden:

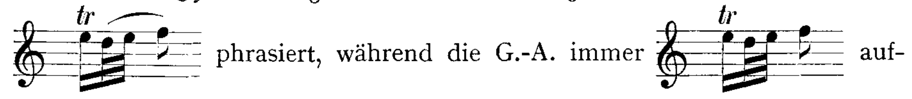
Das Fuchssche Manuskript umfaßt 126 Seiten Querformat (35×28 cm), von denen 124 von geübter Kopistenhand beschrieben sind. Die erste Seite trägt die Aufschrift:

Conzert für die Clarinett mit Begleitung des Orchesters
für Herrn Stadler den älteren componiert
von
Wolfgang Amadeus Mozart
(Im Oktober 1791)
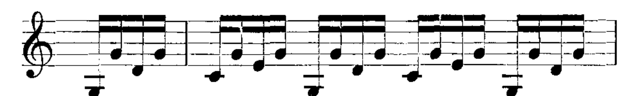
Auf der Rückseite beginnt sofort die Abschrift. Von den 12 Zeilen des Papiers werden nur 9 benutzt und zwar in folgender, von jeder Norm abweichenden Partituranordnung: Corni in A, Fagotti, Flauto primo, Flauto secundo, Violino primo, Violino secundo, Viola, Basso, Clarinetto principale in A.

Ich gebe nun die wichtigsten Abweichungen an, die die Fuchssche Abschrift von dem Abdruck in der Gesamtausgabe unterscheiden, wobei ich mich des knappen Raumes wegen auf solche beschränke, die Veränderungen des Notentextes betreffen und die viel zahlreicheren Unterschiede in der Phrasierung im allgemeinen unberücksichtigt lasse:
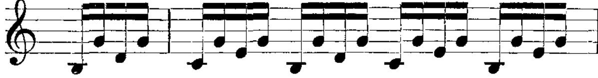
1. Satz: In Takt 21 haben Flöten, Violinen und Klarinette im 6. Sechzehntel bei Fuchs *g* statt *gis*. Ebenso an allen Parallelstellen.
In Takt 35 steht bei Fuchs ein Forte, das in der G.-A. und bei Jahn fehlt.
Die in Takt 39 erstmalig auftretende Trillerfigur wird bei Fuchs stets



phrasiert, während die G.-A. immer auf-
weist.
Ab Takt 61 werden die Vorschläge bei Fuchs immer geschrieben, während sie die G.-A. immer zeigt.
Der Mordent, den die G.-A. in Takt 65 aufweist fehlt bei Fuchs, ebenso in Takt 259.
In Takt 268 hat der Klarinettentriller in der G.-A. einen Nachschlag, der bei Fuchs und Jahn fehlt.
Die zweite Fermate in der Stimme der Klarinette in Takt 315 ist nicht wie in der G.-A. über dem *H* anzubringen, sondern nach Fuchs und Jahn über der letzten Viertelpause.
Zu Takt 324—325 gibt Rudorff selbst an, daß er das ursprüngliche

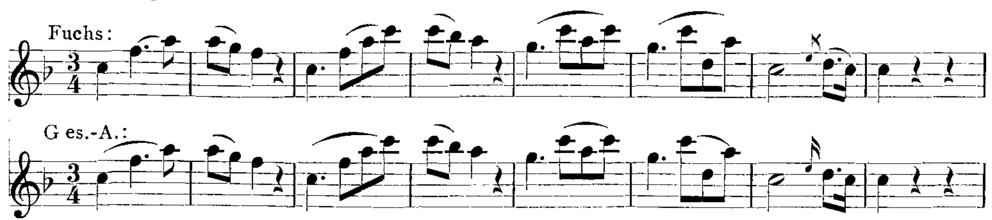


wegen der Parallelstelle zu



umgeändert hat. Fuchs und Jahn lassen klar erkennen, daß das tiefe *G* hier von Mozart als interessanter technischer Effekt durchaus beabsichtigt war. Er verzichtete in Takt 234—237 offenbar nur aus dem Grunde auf seine Anwendung, weil das dort erforderliche tiefe *D* den damaligen Instrumenten fehlte. Gerade Stadler hat aber, wie Dr. R. Tenschert an dieser Stelle bereits berichtet hat, sich mit Erfolg bemüht, den Umfang der Klarinette nach der Tiefe hin zu erweitern.

2. Satz: In diesem Satze handelt es sich fast ausschließlich um Verschiedenheiten in der Phrasierung. Zur Illustration seien die ersten 8 Takte der Solostimme angegeben:



3. Satz: Die G.-A. hat in den Takten 33 und 279 ein Crescendo, das bei Fuchs fehlt. Der Vorschlag in Takt 220 lautet bei Fuchs *Des*, während die G.-A. *D* hat. Takt 237 findet sich in den Violinstimmen bei Fuchs ein Piano, das in der G.-A. fehlt.

Die zahlreichen Unstimmigkeiten, die zwischen den verschiedenen Vorlagen bestehen könnten nur dann aufgeklärt werden, wenn die Auffindung des schmerzlich vermißten Originalmanuskriptes gelänge[1]. Leider sind die Aussichten dafür sehr gering, denn auch die Durchsicht des Nachlaßaktes des 1812 in Wien verstorbenen Anton Stadler hat keine neuen Anhaltspunkte geliefert. Immerhin wäre es sehr begrüßenswert, wenn diese Zeilen, die wenigstens die älteste uns heute erreichbare Vorlage angeben sollten, zu neuen Nachforschungen anregen würden.

Willi Reich (Wien).

Bücherschau

Arlberg, Hjalmar. Belcanto. Der lückenlose Weg zur altital. Gesangstechnik. Ein Wegweiser f. Lernende, Lehrende u. Dirigenten. 8°, 45 S. Leipzig 1933, Breitkopf & Härtel. 1.20 *RM*

Bacher, Joseph. Die Viola da Gamba. Eine Einführung in das Wesen des Violenchores und in die Spielweise der alten Gambenmeister. Mit Bildern, ein. Verz. v. Spielmusik, zahlr. Tabulaturbeisp., Notenbeisp. u. Spielstücken f. Gamben. 4°, 64 S. Kassel 1932, Bärenreiter-Verlag. 3 *RM*

Beckh, Hermann. Vom geistigen Wesen der Tonarten. gr. 8°, 46 S. u. 3 Taf. 3. verm. u. verb. Aufl. Breslau 1932, Preuß & Jünger. 1.50 *RM*

Chamberlain, Houston Stewart. Richard Wagner. Ungekürzte Volksausgabe zum Richard Wagner-Jahr 1933. gr. 8°, XX, 526 S. München 1933, Bruckmann. 4.80 *RM*

Chamberlain, H. St. Richard Wagner, der Deutsche, als Künstler, Denker und Politiker. Mit ein. Vorwort v. Paul Pretzsch. Leipzig 1933, Reclam. 1.10 *RM*

Deutsch, Otto Erich. Mozart und die Wiener Logen. Zur Geschichte seiner Freimaurer-Kompositionen. gr. 8°, 35 S. Mit 12 Abb. u. 7 Vign. Hrsg. v. der Großloge von Wien. Wien 1932, Verlag der Wiener Freimaurer-Zeitung [Berlin, Liepmannssohn]. 1.80 *RM*

Donat, Friedrich-Wilhelm. Christian Heinrich Rinck und die Orgelmusik seiner Zeit. Ein Beitrag z. Gesch. d. deutsch. protest. Kirchenmusik um 1800. Heidelberger Dissertation. 8°, XXVI, 104 S. m. 1 Abb. u. 1 Stammtaf. Bad Oeynhausen 1933, Theine & Peitsch. 3 *RM*

Eckert, Heinrich. Norbert Burgmüller. Ein Beitrag zur Stil- und Geistesgeschichte der deutschen Romantik. gr. 8°, 132 S., 1 Taf. Augsburg 1932, Filser. 7 *RM*

Eggert, Walther. Parsifal vor 50 Jahren. Ein Bayreuther Zeitbild. 8°, 80 S., mehr. Taf. Bayreuth 1932, Gießel. 2 *RM*

Elis, Carl. Orgelwörterbuch. 8°, 148 S. Kassel 1933, Bärenreiter-Verlag. 2.40 *RM*

Feldmann, Fritz. Der Codex Mf 2016 des Musikal. Instituts bei der Universität Breslau. Eine paläogr. u. stilist. Beschreibg. (Schriften d. Musikal. Instituts b. d. Univ. Breslau, Bd. 2.) Teil I. Darstellungen. 8°, 151 S. 4 *RM* Teil II. Verzeichnisse u. Übertragungen. 4°, XXI, 108 S. 8 *RM* Breslau 1932, Priebatsch.

Festspiel-Führer zum Richard Wagner-Gedenkjahr 1933 in Leipzig. Hrsg. von Walter Lott. 8°, 64 S. m. Abb. Leipzig 1933, Kistner & Siegel. —.80 *RM*

Friedland, Martin. Zeitstil und Persönlichkeitsstil in den Variationenwerken der musikalischen Romantik. VI, 87 S. u. 10 S. Notenanh. Leipzig 1930, Breitkopf & Härtel. 4 *RM*

Durch diese beachtenswerte und ergebnisreiche Arbeit gibt Friedland unserer Kenntnis von der romantischen Variation einen festen Grund und zugleich eine sichere Methodik

---

[1] Auch ein Vergleich mit dem in der Andréschen Sammlung enthaltenen Entwurf zu dem Konzert für Bassetthorn wäre in diesem Zusammenhang von Bedeutung.

zur weiteren Untersuchung. Seine Bemerkungen (S. 5) von dem Konflikt, den der Romantiker bei der Komposition von Variationen zwischen der Tendenz zum freien Erguß der Phantasie und der Idee der Variation austragen mußte, sind sehr fein; und es ist richtig, daß gerade aus der Art der Lösung dieses Konflikts persönliche Stilkriterien gewonnen werden können. Als lehrreiches Beispiel sei hier die Zusammengehörigkeit von Mendelssohn und Brahms als reinste Typen klassizistischer Var.-Schöpfer erwähnt (S. 70). Ihre Verschiedenheit könnte man auch so charakterisieren, daß sie Endpunkte einer Welle sind, an deren Gipfel Schumann steht. Aus dieser verschiedenen Stellung erklären sich wieder ihre Individualitätsgegensätze. Zahlreiche Beobachtungen Friedlands zeigen, wie allgemeinere Stilprinzipien in bedeutsamer Weise bei den Variationen erkennbar werden; so die Besonderheiten klassischen bzw. romantischen Gestaltungswillens (S. 17), die Bedeutung des Leitmotivs (S. 34 ff), die „singenden Gegenstimmen" Schuberts (S. 64). Scharf durchdacht sind die Behandlung des Begriffs der Variation (S. 12 ff), zugleich eine Auseinandersetzung mit der bisherigen Literatur, sowie die „romantische Var.-Typenreihe" (S. 43 ff), in der alle formalen konstruktiven Mittel in Beziehung auf das Thema geordnet erscheinen. An diese Typenreihe sollte sich zweckmäßig jede weitere Untersuchung anlehnen; sie ist eingehend genug, logisch aufgebaut und gesichert. Aus eingehender Diskussion der Einzelerscheinungen ließen sich weitere Personalkriterien finden; etwa bei der „Umschreibung der Themenmelodie durch Wechsel- und Durchgangsnoten (S. 50) durch Vergleich der Linien die besondere Art der Figuration bei Weber, Schubert, Brahms usw. Friedland selbst deutet mehrfach solches Weiterschreiten an. Stilkritische Untersuchung der Werke für Einzelinstrumente (S. 68), Feststellung von Gruppenbildungen, die Friedland nur streift (S. 23) und die vielleicht entgegen seiner Ansicht (S. 58) irgendwie auch bei der romantischen Variation aufzufinden ist, dann eine Einzelbehandlung des Weges, der Beethoven über die Variationensätze der III., V. und IX. Sinfonie zu den „romantischen" Diabelli-Var. führt, alles das sind lohnende Probleme, die auf dem Boden dieser Arbeit eine sichere Lösung finden können.

Paul Mies.

Gerstberger, Karl. Kleines Handbuch der Musik. 8°, 111 S. Kassel 1933, Bärenreiter-Verlag. 1.80 RM

Klaus **Groth und die Musik.** Erinnerungen an Johannes Brahms. Briefe, Gedichte u. Aufzeichnungen, nebst ein. Verzeichn. von Vertonungen Grothscher Dichtungen. Hrsg. von Heinrich Miesner. 8°, 148 S., mehr. Taf. Heide (Holstein) 1933, Heider Anzeiger. 3.20 RM

Handschin, Jacques. Igor Strawinski. Versuch einer Einführung. gr. 8°, 38 S. u. 2 Taf. Zürich 1933, Hug & Co. 3.20 RM

Howard, Walther. W. A. Mozart, *c*moll-Fantasie. Ein Kapitel Formenlehre. (Der kleine Hauskonzert-Führer, Nr. 2.) kl. 8°, 48 S. Berlin 1932, Verlag für Kultur und Kunst. —.90 RM

Howard, Walther. Wissenschaftl. Harmonielehre des Künstlers. Teil I. Ton-, Intervall- u. Akkordmelodie-Lehre. 8°, VI, 273 S. Berlin 1932, Verlag für Kultur u. Kunst. 6.50 RM

Das **Jahr des Kirchenmusikers.** Jahrg. 5. 1933. Hrsg. von Karl Vötterle. 8°, VIII, 149 S. Kassel 1932, Bärenreiter-Verlag. 1.60 RM

Kastner, Rudolf. Beethovens 32 Klaviersonaten und Artur Schnabel. Eine Studie. 8°, 43 S. m. Abb. Berlin 1933, Afa-Verlag. —.70 RM

Katz, Erich. Die Musik der Gegenwart im Unterricht. Haus-, Schul- und Laienmusik. Ein Literatur-Verzeichnis, zusammengestellt u. geordnet. 8°, 24 S. Leipzig 1933, Hug. 1 RM

Kruse, Georg Richard. Wir hören Wagner. Führer durch Richard Wagners Tondramen. kl. 8°, 78 S. Leipzig 1933, Reclam. —.75 RM

Kühn, Walter. Deutsche Einheitstonnamen. 8°, 63 S. — Die deutsche Tonkunst im Aufbau der deutschen Kultur. Ein musikkult. Aufbauprogramm. 8°, 92 S. Königsberg i. Pr. 1933, Verlag der Musikerziehung. je 1.70 u. 2.70 RM

Lange, Walter. Richard Wagner und seine Vaterstadt. Im Wagner-Gedenkjahr d. Freunden des Leipziger Kalenders als Sonderfestgabe vom Herausg. dieses Jahrbuchs, Georg Merseburger, gewidmet. gr. 8°, 299 S. m. Abb. u. 1 Taf. Leipzig 1933, Kistner & Siegel. 2.40 RM

Leimer, Karl. Le jeu moderne du piano, d'après Leimer-Gieseking. Traduit de l'allemand par O. Cara. 8°. Paris 1933, Max Eschig.

Macchi, G. Wagner. La sua vita; le sue opere; il suo teatro. 8°. Milano 1933, Libr. Editrice Milanese. 10 L.

Merian, Wilhelm. Der Tanz in den deutschen Tabulaturbüchern. X, 314 S. Leipzig 1927, Breitkopf & Härtel. 12 RM

Eine ganze Reihe von Tabulaturbüchern, die bisher mehr oder weniger nur dem Titel nach bekannt waren, werden hier zum erstenmal zugänglich gemacht, und vermitteln einen überraschenden Eindruck von unmittelbarer Lebendigkeit und künstlerischer Bedeutung. Die Beschränkung auf den Tanz, die Merian sich auferlegt hat, rechtfertigt sich durch das überragende Interesse, das diesem Gebiet zukommt. Immerhin geht die Tragweite des Werks über die gezogene Grenze insofern hinaus, als auch von dem übrigen Bestand der Tabulaturen (also den zahlreichen Vokal-Übertragungen) ein vollständiges Verzeichnis mit zahlreichen Textproben mitgeteilt wird. Berücksichtigt sind die Tabulaturen von Kotter (1526), die der sog. Koloristen (ca. 1570–1620) und die des Samuel Mareschall aus dem Jahr 1638.

Die Kotter'sche Sammlung, von den andern um ein volles Halbjahrhundert getrennt, erweckt durch die Singularität ihrer Erscheinung ein ganz besonderes Interesse. Hier sind außer den Tänzen auch die freien Instrumentalkompositionen (Prooemium, Anabole usw.) ihrer Bedeutung entsprechend vollständig wiedergegeben. Der Inhalt dieser Tabulatur rechtfertigt vollauf den von Merian in einem ausführlichen Vorwort begründeten Schluß, daß die ersten Anfänge einer spezifischen Klavierliteratur bereits hier zu finden sind und nicht erst, wie man bisher meinte, bei den Koloristen. Die Koloristen selbst aber, die ach so verrufenen, zeigen sich hier zum ersten Mal in ihrer wahren Gestalt; weit entfernt von jener pedantischen und schrullenhaften Beckmesserei, die man nach dem Vorgang von Ritter aus der ausschließlichen Betrachtung ihrer Vokal-Intavolaturen herausgelesen hat, vielmehr in ihrer positiven Bedeutung als die Schöpfer des deutschen Klaviertanzes (und also wohl auch Mithelfer an der Entwicklung der Suite), vor allem aber als erfindungsreiche und gestaltungsfähige Musiker, deren Werke heute noch eine weit unmittelbarere Lebendigkeit der Wirkung ausüben, als die mancher „Großen" aus späterer Zeit.

Bedauerlich ist, daß Merian darauf verzichtet hat, die beiden Ammerbach'schen Tabulaturen vom Jahre 1571 und 1583 in ähnlicher Vollständigkeit in seine Arbeit einzubeziehen, wie er es sonst sich zur Aufgabe gemacht hat. Hier begnügt er sich mit der Reproduktion jener sechs Tänze, die bereits vor mehreren Jahrzehnten Böhme in seiner „Geschichte des Tanzes" veröffentlicht hat. Das ist nun freilich eine sehr ungenügende Probe aus dem Schaffen grade desjenigen Meisters, der innerhalb seiner Epoche nicht nur der älteste, sondern zweifellos auch der bedeutendste und interessanteste ist. Von den stilistischen Eigentümkeiten Ammerbachs, der von der harmonischen und rhythmischen Glätte der andern weit entfernt ist, geben gerade diese Proben nicht den geringsten Begriff; wahrscheinlich hat Böhme sich gescheut in seine Auswahl Stücke aufzunehmen, die für den musikalischen Geschmack und die musikhistorische Vorstellung seiner Zeit freilich befremdend genug sein mußten. Für uns heutige, die wir durch die musikgeschichlich so aufschlußreiche Epoche der „Neuen Musik" hindurchgegangen sind, stellt sich Interesse und Wertung gerade im umgekehrten Sinne ein. Die Quartenparallelen in Kotters „Spanyoler Dantz" oder der rücksichtslose Kontrapunkt in Ammerbachs (antikisierendem?) „Allmeyer-Dantz" erscheinen uns wesentlicher und klingen uns gehaltvoller als die ausgeglichenere Kunst der späteren Koloristen, deren Schöpfungen, obwohl immer noch von hohem Reiz und unmittelbarer Lebendigkeit, doch oft genug schon die Zeichen der Abnutzung an sich tragen, welche einer Gebrauchsmusik so wenig erspart bleibt, wie allen andern Dingen des täglichen Bedarfs.

Außer den Ammerbachschen Tabulaturen könnte man im Rahmen der gestellten Aufgabe noch das Klavierbuch der „Regina Clara im Hoff" vermissen, das mit seinem reichen Inhalt an Tänzen dem Ziel des Merianschen Werks erheblich näher steht als die Sammlung des Flamen Mareschall; diese gewinnt ihr Hauptinteresse durch zwei „Miniatur-Fugen" wohl die ersten Vertreter eines Gebiets, das später durch Musiker wie Pachelbel, Fischer, Murschhauser in bedeutsamer Weise ausgebaut wurde. Willi Apel.

Mitteilungen der Max Reger-Gesellschaft. 9. Heft, Febr. 1933. Leipzig 1933, Breitkopf & Härtel. —.60 RM

[Inhalt: Rud. Eucken †, Persönliche Erinnerungen an Max Reger — K. Dittmar, Das Max Reger-Archiv in Weimar — Karl Hasse, Zur Frage der Umarbeitung und Ergänzung Regerscher Werke.]

Porte, J. F. Elgar and His Music. A Appreciative Study. 8°, XVI, 106 S. London 1933, Pitman. 5 sh.

Rosenzweig, Alfred. Der Ring des Nibelungen in der Wiener Staatsoper. Ein Essay. Nebst ein. Vorw. v. Joseph Gregor. 8°, 48 S. Mit 12 Szenentaf. n. d. Orig.-Entw. d. Bühnenbilder Alfred Rollers gez. v. Robert Kautsky. Wien 1933, Gerold & Co. 1.80 RM

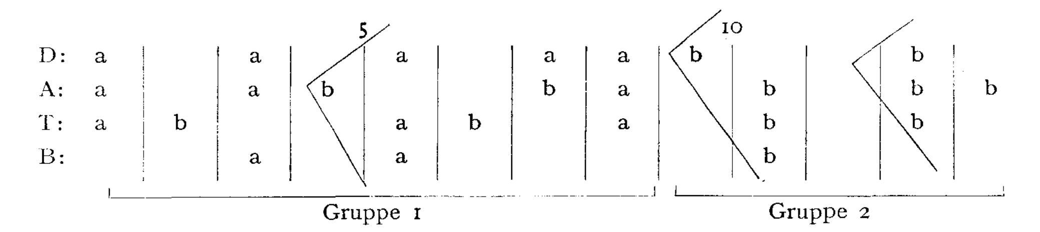
Scholes, Percy A. The Columbia History of Music through Ear and Eye. Period 2. From the Beginning of Opera and Oratorio to the Death of Bach and Handel. 8°, 52 S. London 1931, Oxford Univ. Press.

Schuh, Willi. Formprobleme bei Heinrich Schütz. (Sammlung musikwissenschaftlicher Einzeldarstellungen. 8. Heft.) VIII, 125 S. Leipzig 1928, Breitkopf & Härtel. 6 RM

Der Verf. will in seiner Arbeit einen Beitrag zur Erkenntnis musikalischer Formvorgänge geben. Er geht dabei von den Anschauungen seines Lehrers Ernst Kurth aus, „daß wir in der Musik streng genommen keine Form haben, sondern einen Formvorgang", und legt seinen Untersuchungen die Aufstellung „einer ersten und grundlegenden Polarität der in der Musik selbst begründeten Formstrebungen", zur [ebenfalls von Kurth übernommenen] Gegenüberstellung von dynamischem und statischem Formprinzip unter. Es ist hier nicht Gelegenheit, zu diesen Anschauungen Stellung zu nehmen. Sie erweisen sich für den Verf. als brauchbare Theorie. Es ist dankbar zu begrüßen, daß hier einmal Schütz' Formenwelt untersucht wird und daß der Verf. in seiner, von folgenden Einwendungen abgesehen, trefflichen Arbeit zu einer klaren Darlegung des Aufbaues der Schützschen Werke gelangt. „Dynamisches und statisches Formprinzip treten", bei Schütz im allgemeinen, „in gegenseitiger Durchdringung" (115) auf. Das dynamische Formprinzip hat als Ausdruck vor allem Steigerungsanlagen. „Gestaltung wird nicht so sehr durch Aneinanderreihung und symmetrische Gruppierung kleinerer Teile zu einem größeren Formaufbau erreicht, sondern durch ein Aufbauen, Entwickeln von innen heraus" (4). Das statische Prinzip wird bis zu einem gewissen Grade wohl mehr als „Ausdruck des Individuellen, des Ichs des Renaissancemenschen, des Rationalen", — das dynamische dagegen „als Ausdruck der überpersönlichen, transzendenten und irrationalen ‚mittelalterlichen' Musik" erkannt. Wobei zu fragen ist, ob die mit dem Wort „dynamisch" gekennzeichnete Seite des Künstlers Schütz und seiner Musik wirklich mit „mittelalterlich", „gotisch" (Moser), — „faustisch" (Einstein) voll und ganz erklärt ist. Nicht als ob gewisse unterirdische Ströme zurück zur Gotik in den großen Deutschen, Schütz, wie selbst Bach, geleugnet werden sollten. Aber das Zeittypische, das Barocke, ist an Schütz hier mindestens ebenso charakteristisch. Und es ist gut, daß der Verf. wenigstens einmal klar das Primat des Historischen betont, wenn er (20) sagt, der Widerstreit dynamischen und statischen Prinzips ... die Formprobleme ... spiegeln sich vielleicht nirgends im 17. Jahrh. so deutlich wie bei Schütz, der zugleich Zusammenfasser und Eigenschöpfer größten Formats ist. Die speziellen Probleme ergeben sich aus der allgemeinen Situation der Musik nach 1600, aber die stärkste Form der Persönlichkeit, eben Heinrich Schütz, setzt sich am intensivsten mit ihnen auseinander ...

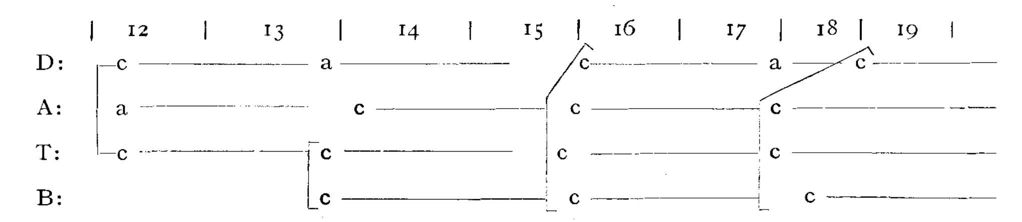
Denn sonst ist der Verf. deutlich im Fahrwasser einer Strömung unsrer Wissenschaft, die sich — anderen Wissenschaften gegenüber etwas verspätet — expressionistisch und hinneigend zu einer gewissen Mystik gibt. Schütz ist nicht nur Musiker. Das wäre zu wenig. „Er ist Künder, Ausleger, eine fast testamentarisch anmutende Predigergestalt". „Das Wort, das Geistige im Wort ist es, um dessentwillen er zur Musik greift". Im monodischen Stil preist er gleichfalls „aus seinem Künder- und Interpretationswillen". Es ist dies Pathos, mit dem das Ethos der Musik verkündet wird, letzten Endes immer noch Wagnerianertum. („Tatsächlich hat er sein ganzes Leben einen Satz wiederholt: daß seine Musik nicht nur Musik bedeute! Sondern mehr! Sondern unendlich viel mehr! ... ‚Nicht nur Musik' — so redet kein Musiker". Nietzsche, Fall Wagner, 10.) Es ist begreiflich und erfreulich, daß das bloße Materialistische und Positivistische in der Kunstbetrachtung nun überwunden werden soll. Schade, daß der Verf. dafür nun eine neue Mystik der formalen Betrachtung eintauscht, die hier im besonderen auf Alfred Lorenz zurückgeht. Nicht soll das Verdienst Lorenz' verkannt werden! Aber es darf hier einmal als Randbemerkung zur Zeitgeschichte unserer Wissenschaft auf das Mystische bei Lorenz hingewiesen werden. Schon der Titel „Das Geheimnis der Form" ist mystisch, denn es handelt sich um ein Geheimnis, das eben nicht restlos gelöst werden kann; „ein mystischer Schauer aber durchbebt unsre Seele, wenn wir plötzlich gewahren, daß die Grundtöne der vier den Kreis bildenden Haupttonarten, kreuzweise gelesen, das Verhängnis-

motiv (*As A e H*) in der Tonart des großen Todesmotivs ergeben!" (Tristan, 179). Und von dieser neuen Mystik der Formbetrachtung ist unser Verf. stark angesteckt. Wenn er etwa (54) Motette 4 aus den „Zwölf geistlichen Gesängen" analysiert, mit einer schematischen Darstellung des Formgedankens, „der seinen Ursprung möglicherweise in bildlichen Darstellungen der Abendmahlszene hat, bei denen Christus mit dem Kelch häufig in der Mittelachse des Bildes erscheint", was hier eine „Zentralidee" abgibt, da die Worte, „dieser Kelch ist das heilge Testament . . ." eben in der Mitte der Komposition stehen (beileibe nicht etwa, weil sie auch schon in der Mitte des Textes standen!) Nun, man mag diese Deutung den Verf. machen lassen, da sie gewissermaßen unverbindlich gemeint ist. Bedenklicher scheint es mir, daß der Verf. in der vorgefaßten Meinung, daß die als Grundform erkannte dreiteilige Anlage in Form des „Bar" (oder ähnlicher Dreiteiligkeit) nun überall in der Teilform gefunden werden muß, eine Hartnäckigkeit, die wieder auf Lorenz deutet. Zweifellos gibt es in diesen polyphonen Sätzen eine Reihe von Fällen, in denen eine klare Form nicht herausgeschält werden kann, weil sich eben Zwei- und Dreiteiligkeit durchdringen! In einer Reihe von Fällen treibt der Barformsucher aber einfach ein wenig „corriger la fortune". Es ist dies umso bedauerlicher, als der Verf. bei der großen Zahl von Fällen, wo die von ihm beobachtete dreiteilige Anlage stimmt, es gar nicht nötig hatte, seine Ergebnisse durch Ungenauigkeiten aufzurunden. Ich greife einige Fälle heraus. Cantiones sacrae XXVI „Domine, non est exaltatum cor meum". Die erste Gruppe soll nach dem Verf. (52) dreiteilig sein, damit das Ganze nun eine potenzierte Barform aufweisen kann. Das 4st. Stück ist ohne Beachtung des polyphonen Satzes nicht im Aufbau zu verstehen. Folgendes Schema möge die erste Gruppe darstellen:



Es ergibt sich deutlich, daß es sich um zwei Gruppen mit je einer Teilwiederholung handelt (A = a + a, B = b + b) und nicht um einen Bar ab ab ab! Ähnlich und komplizierter bei dem zweiten „Stollen"!

Ein weiteres Beispiel. In Nr. 12 der „Cantiones sacrae" sollen die einzelnen Teile in Barform angelegt sein, so daß das Ganze eine potenzierte Barform ergibt. Wie steht es damit? Ich greife die Zeilen: in uno oculorum tuorum heraus (Schuh, S. 58, Ges.-Ausg. Bd. 4, S. 41). Wieder ist nicht eine einzelne Stimme, sondern der ganze 4st. Satz heranzuziehen:



Die Zweiteiligkeit dieses Abschnitts (c + c — c + c) ist klar. — Nur noch ein Beispiel. In „Symphoniae sacrae" Nr. 16 „Lobet den Herrn" zeigt der der Sinfonia folgende Teil keineswegs Barform. Es folgen sich vielmehr lauter Teilwiederholungen, deren jeder Abschnitt zunächst aus Gesang + Instrumentalwiederholung besteht; der Schluß dieses Teils (Bd. 7, S. 35; Schuh 103) zeigt die jahrhundertalte Schlußwiederholung. Auch die bogenförmige Entsprechung in Nr. 3 „Herr unser Herrscher" ist reichlich konstruiert (99).

Es sind hier nicht alle kleinen Korrekturen aufgeführt, die der Verf. bei seinen Untersuchungen anwendet, um die Vollständigkeit seiner Theorie beweisen zu können.. Organische Formen kennen aber keine starre Gesetzmäßigkeit. Von diesen kleinen Korrekturen

abgesehen, ist des Verf. Arbeit aber durchaus zu begrüßen, da er sich als kundiger Führer durch die Schützsche Formenwelt erweist. Freilich, wo das Persönliche der Schützschen Formengebung anfängt und wo es aufhört gegenüber der Tradition, das vermag erst eine Vergleichung mit Vorgängern und Umwelt (die Schütz selbst sehr stark beeinflußt hat) aufzudecken. Es sei deshalb nochmals auf das Madrigal „Quella damma son io" zurückgegriffen (Madrigale XI, Bd. 9, S. 50), das der Verf. S. 50 richtig analysiert. Allerdings eine Barform zu finden, erscheint wieder etwas gewaltsam· Die Komposition läßt drei Teile erkennen, von denen die beiden Eckteile den fünfstimmigen Chor in zwei (imaginäre) Chöre teilen, so daß eher eine Bogenform entsteht: A (es folgen sich zwei 3st. Teilchöre und voller 5st. Chor, also richtig „Barform"), B (zweiteilig), C (wie A gebaut). (Es zeigt sich, daß es wieder viel zu allgemein behauptet ist, daß der Typus A B A ... Sonderfall des statischen Formwillens, und die Barform Sonderfall der dynamischen Stilstrebungen [5] sei. Es vermag das Da-capo eine innere Steigerung, so gut wie die Barform zu bringen, und es erscheint häufig genug als Ausdruck „dynamischer" Kunst.) Die Teilung in zwei Chorhälften zu Anfang ist nicht erst im späten Madrigal traditionell; man kennt sie bei den Niederländern. Dem Aufbau des Gedichts wird übrigens doch recht genau gefolgt. Je zwei der sechs paarweise reimenden Siebensilber werden musikalisch in einem der drei Teile verbunden. Der Satz „Die Gleichgültigkeit gegenüber der literarischen Formstruktur ist allerdings ein wesentliches Stilmerkmal des polyphonen Madrigals überhaupt" (51, 1) ist in dieser Allgültigkeit nicht zu halten. Eine Entwicklungsgeschichte der Formen wird ergeben, wie stark selbst die neue Zeit nach 1600 in der Vergangenheit wurzelt. Man sehe sich einmal eines der berühmtesten (und als solches noch nach 1600 oft genanntes) Madrigale an, Arcadelts „Il bianco e dolce cigno", 1544. (Barclay Squire, Madrigale I, 1, Breitkopf & Härtel.) Hier sind die freien Verse vertont: a b b | c d e | f g h | i i i |
10 20 | 30 38 | 48 53 60 | 67 |
so daß die „literarische Formstruktur" beibehalten ist und trotzdem sich (durch Wiederholung) eine klare musikalische Form ergibt, mit — würde mit dem Verf. zu sagen sein — barförmigen Teilen, in denen selbst die Schlußwiederholung zur Dreiteiligkeit ausgebaut ist, und in der schon deutlich eine innendynamische Steigerung (durch Polyphonie) festzustellen ist. Und um noch ein Schütz zeitlich näherstehendes beliebiges Stück zu nennen: Man vergleiche einmal Haßlers „Angelus ad pastores ait" aus „Cantiones sacrae", 1591 (DDT 2, Nr. VI, S. 17; Jöde, Chorbuch 2, S. 4) mit Schuhschem Aufbau. Der Text ist nach seinem Sinn gegliedert in Einleitung, Verkündigung, Alleluja. Die Einleitung (bis Takt 10) ist ein Gegenbar (a a' a' Hauptmelodie, Diskant und zweimal Tenor), die Verkündigung (annuncio vobis) wieder dreiteilig [„annuncio vobis gaudium magnum", zweimal]. Ganz Schützisch bereits das dramatische Zuteilen der direkten Rede an ein Stimmenpaar; „quia natus est" fugiert; „salvator mundi" („mystisch", im piano gewissermaßen!); „alleluja", ein wiederholter Teil (Schlußwiederholung), der als „Bar", nämlich in drei Teilen, mit Steigerung im dritten, gebaut ist, zweimal kurze Phrase, Hauptmelodie im Diskant, beantwortet im Tenor (je 1 Takt), und eine Steigerung in den Häufungen der Quintenschritte im Baß. Ein Schema für die gen. Komposition:

a) Angelus ad pastores ait:	a	(Disk.)		
	a	(T.)		Einleitung
	a	(T.)		
b) annuncio vobis (β 1)	b { β 1	(D. A.)		
gaudium magnum (β 2)	β 1	(T. B.)	(Bar)	Verkündigung
	β 2	(4st.)		
	b { β 1	(D. A.)		
	β 1	(T. B.)		
	β 2	(4st.)		
c) quia natus est	fugiert c			
vobis hodie	c			
	c			
d) salvator mundi	d	(D.)		
	d	(T.)		
e) Alleluja	zweimal { e	(D.)		
	e	(T.)	(Bar!)	
	e	(D.)		
	e	(T.)		
	e	(4st. gesteigert)		
	e			

Und diese geniale Anlage der Komposition bringt, ganz Schützisch, eine gewaltige „innendynamische" Steigerung, die Schütz in „Symphoniae sacrae" sozusagen nur „außendynamisch" auszubauen brauchte. Andrerseits erweist es sich, daß der Reichtum barocker Klangmittel, die damit verbundene formale Abwechslungsmöglichkeit und „dynamischer" Formwillen sich wechselseitig gefördert haben. In Schütz' „Symphoniae" findet, wie es der Verf. deutlich zeigen konnte, der Formwillen seinen nach außen hin imposantesten Ausdruck. Hans Engel.

Shaw, Bernard. Major Critical Essays. The Quintessence of Ibsenism, The Perfect Wagnerite, The Sanity of Art. 8°, VII, 331 S. London, Constable & Co., Ltd.

Spring, Alexander. Richard Wagners Weg und Wirken. gr. 8°, 124 S. mit 79 Abb. Stuttgart 1933, Union. 2.80 RM

Stemplinger, Eduard. Richard Wagner in München (1864—1870). Legende und Wirklichkeit. 8°, 158 S. München 1933, Knorr u. Hirth. 2.90 RM

Terry, Charles Sanford. Bach: The Mass in *B* minor. (The Musical Pilgrim.) New Edition 1931. 8°, 8 S. London 1932, Oxford University Press. 1/6 sh.

Terry, C. S. Bach's Orchestra. 8 Illus and 14 Textfigs. 8°, XVI, 250 S. London 1933, Oxford Univ. Press. 21 sh.

Wagner, Cosima. Briefe an ihre Tochter Daniela v. Bülow 1866—1883, nebst 5 Briefen Richard Wagners. Hrsg. von Max v. Waldberg. 8°, XX, 376 S. Mit 3 Bildern u. 2 faks. Briefen. Stuttgart 1933, Cotta. 5.80 RM

Wagner, Richard. Briefe. Ausgew. u. erl. von Wilhelm Altmann. (Neue Ausg. 2 Bde.) Bd. I, II. kl. 8°, VII, 457 u. 428 S., mehr. Taf., 2 Faks. Leipzig 1933, Bibliogr. Institut. 6 RM

Wagner, Richard. Mein Leben. Kritisch. durchges., eingel. u. erl. von Wilhelm Altmann. (Neue Ausg., 2 Bde.) Bd. I, II. kl. 8°, X, 612 u. 450 S., mehr. Taf., 1 Faks. Leipzig 1933, Bibliograph. Institut. 6 RM

Zuckerkandl, Viktor. Musikalische Gestaltung der großen Opernpartien. Jugendlich-dramatisches Fach. kl. 8°, XVI, 299 S. u. 6 Bl. Noten. Berlin 1932, Hesse. 5.50 RM

Neuausgaben alter Musikwerke

Bach, Johann Sebastian. Kantate Nr. 79, Gott, der Herr, ist Sonn' und Schild, f. S.-, A.-, B.-Solo, Chor und Orch. Ausg. m. dtsch.-engl. Text [engl. v. M. Diack]. Klav.-Ausz. v. G. Raphael. Leipzig 1932, Breitkopf & Härtel. 1.50 RM

Bach, Johann Sebastian. Kantate Nr. 137, Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren, f. S.-, A.-, T.-, B.-Solo, Chor u. Orch. Ausg. m. dtsch.-engl. Text [engl. v. M. Roberts]. Klav.-Ausz. von G. Raphael. Leipzig 1932, Breitkopf & Härtel. 1.50 RM

Böhm, Georg. Sämtliche Werke. II. Bd. Vokalwerke. Hrsg. von J. Wolgast †. 4°, XII, 2 Bl. Faks., 133 S. Leipzig 1933, Breitkopf & Härtel. 30 RM

Buxtehude, Dietrich. Jubilate Domino. Solokantate f. A., Vla. da gamba (Vcllo.) u. Generalbaß. Für d. prakt. Gebr. hrsg. v. K. Matthaei. Sing.-St. m. Org. Kassel 1932, Bärenreiter-Verlag. kplt. 2.40 RM

Dufay, Guillaume. Zwölf geistl. u. weltl. Werke zu 3 Stimmen. Für Singst. u. Instr. hrsg. v. H. Besseler. Wolfenbüttel 1932, Kallmeyer. Part. 2.75 RM

Finger, Gottfried. Sonata, f. Fl., Ob. od. V. u. Baß hrsg. v. P. Rubardt. Hannover 1932, Nagel. Part. —.80 RM

Franck, Melchior. Dank sagen wir alle Gott. Weihnachtsmusik zu 7 St., f. 2 Chöre a capp. hrsg. v. F. Peters-Marquardt. Kassel 1932, Bärenreiter-Verlag. Part. 1.80, 2 Chor-Hefte je —.30 RM

Gastoldi, Giovanni Giacomo. Spielstücke für 2 Melodie-Instrumente. Heft I, II. Hrsg. v. Edith Kiwi. Kassel 1932, Bärenreiter-Verlag. je 1.40 RM

Goldberg, Johann Gottlieb. Sonate *c* moll, f. 2 V., Vla. u. Vcllo. m. B. c. (Cemb. od. Pfte.) ad lib., bearb. v. Fr. W. Lothar. Wolfenbüttel 1932, Kallmeyer. 2.50 RM

Haydn, Josef. Divertimento (Feldpartita) für 8stim. Bläserchor. Hrsg. v. K. Geiringer. Leipzig 1932, F. Schuberth jun.

Haydn, Joseph. Motette: Insanae et vanae curae (Des Staubes eitle Sorgen), m. lat.-dtsch. Text, f. Männerch. u. Orch. bearb. von P. Müller-Zürich. Leipzig 1932, Hug & Co. Klav.-Ausz. 3, Chor-St. je —.25 RM

Haydn, Michael. Jesu redemptor omnium. Hymnus f. gem. Chor. Hrsg. u. bearb. von A. Krumscheid. Augsburg 1932, Böhm & Sohn. Part. 1.20, St. je —.20 RM

Hillemann, Willi. Ricercare, Canzonen u. Fugen des 17. u. 18. Jahrhs., f. Org. oder Pfte. hrsg. Hannover 1932, Nagel. 2.50 RM

Homilius, Gottfried August. Festgesang. Frohlocket und preiset den herrschenden Sieger. Zu kirchl. od. weltl. Festen. Für 4st. gem. Chor u. Org. bearb. v. R. Fricke. Erstdruck. Hameln 1932, Oppenheimer. Part., 15 S., 2.50; Chor-St., S., A. je —.25; T., B. je —,30; Orch.-St. je —.50; Pauke —.30; Org. (Cemb.) 1 RM

Homilius, Gottfr. Aug. Mit Sorgen, Angst und Klage. Kantate auf den Sonntag Laetare, f. S.- od. T.-Solo, gem. Chor u. Orch. bearb. v. R. Fricke. Hameln 1932, Oppenheimer. Part., 19 S., 3; Chor-St. je —.30; Streich-St., Fl. je —.50; Hörner —.30 RM

Homilius, Gottfr. Aug. Von der brüderlichen Liebe. Richtet recht, und ein jeglicher beweise. Kantate, f. S.-, A.-, T.-Solo, gem. Chor u. Orch., bearb. von R. Fricke. Erstdruck. Hameln 1932, Oppenheimer. Part., 34 S., 4.50; Instr.-St. je —.50; Cemb. 1.—; Chor-St. je —.20; Solo-St. je —.50 RM

Josquin des Prés. Missa da pacem, f. 4st. gem. Chor hrsg. von Fr. Blume. 33 S. Wolfenbüttel 1932, Kallmeyer. 3.25 RM

Loeillet, J. B. Werken voor Clavecimbel uitgegeven door Jos. Watelet met een inleiding door Prof. Paul Bergmans. Monumenta Musicae Belgicae, Uitgegeven door de Vereeniging voor Muziekgeschiedenis te Antwerpen. 1e Jaargang. gr. 2°, XX u. 71 S. Berchem-Antwerpen 1932, „De Ring".

Paul Bergmans, der diesem willkommenen ersten Band „Belgischer Denkmäler der Tonkunst" eine Einleitung mitgegeben hat, hat bereits vor einigen Jahren in die bisher verworrene Lebensgeschichte der beiden Loeillet Licht gebracht. (Man findet das erste Ergebnis seiner Studien im „Riemann", 11. Aufl., im Nachtrag zusammengefaßt.) Seine Einleitung erweitert unsere Kenntnis. Danach waren Jean-Baptiste (1680—1730) und Jacques L. (1685—1746) Brüder, beide Söhne aus zweiter Ehe des Genter Chirurgen Jean Bapt. François Loeillet — auch dessen Sohn aus erster Ehe, Peter, wurde Musiker, Stadthoboist in Gent. Jean-Baptiste, der bedeutendste der Brüder, wandte sich erst nach Paris, wo er als Flötenspieler Ruf gewann, veröffentlichte bei den Rogers in Amsterdam fünf Bücher Flötensonaten, und kam 1705 als Cembalist im Queen's-Theater an Hay-Market nach London, wo er wöchentliche Konzerte veranstaltete und als reicher Mann starb. Merkwürdig genug ist, daß seine Verleger (und er selber) die Ähnlichkeit seines Namens mit dem des Jean-Baptiste Lully benutzten, um von ihr zu profitieren — „erst nachdem er berühmt geworden war, erschienen seine Werke unter seinem richtigen Namen ,John Loeillet'".

Jos. Watelet hat aus Loeillets Œuvre zunächst mit musterhafter Treue (ein paar Stichversehen sind mit Leichtigkeit zu verbessern) die erhaltenen Klavierwerke herausgegeben: die „Lessons for the Harpsichord or Spinnet" und die „Six Suits of Lessons for the Harpsichord or Spinnet", erstere erschienen bei dem älteren Wright, letztere bei der Firma John Walsh, John und Jos. Hare. Obwohl Wright seine verlegerische Tätigkeit etwas früher begann als die andre Tripelfirma, sind vermutlich die Six Suits of Lessons das früher erschienene Klavierwerk Loeillets; beide aber stehen nur eine kurze Zeitspanne auseinander — man möchte sie zwischen 1710 und 1715 ansetzen.

Die sechs Suiten, für ein Cembalo von Couperinschem Umfang nach der Tiefe (bis *A*) geschrieben, in *g*moll, *A*dur, *c*moll, *D*dur, *F*dur, *Es*dur, zeigen äußerste Regelmäßigkeit des Baus: alle bestehen aus Allemande — Courante — Sarabande — Aria — Menuet — Giga; in den drei letzten tritt an die Stelle der Aria (die aber auch nichts andres ist als eine Bourrée oder sonst ein lebhaftes Tanzstück) eine Gavotte. Bergmans berichtet nach Hawkins, Loeillet habe in seinen Hauskonzerten die Concerti grossi von Corelli als erster in England eingeführt. Daran muß man bei diesen Suiten denken. Sie wirken zunächst

wie Übertragungen von Solosonaten aufs Clavicembalo, nur mit leichter instrumentalgerechter Belebung, wie sie von selbst in die Finger kommt. Die Mischung der italienischen und französischen Tanztypen ist die gleiche wie bei Corelli; eine französische Courante mit Takt-Ambivalenz findet sich nur in der *A* dur-Suite; interessant ist die der *c* moll-Folge mit ihren komplementären Rhythmen. Französisch ist dafür meist das Minuet en rondeau; am schwächsten sind hier die Giguen, mit ihrer stockenden Polyphonie. Aber es finden sich unendlich reizvolle und gerundete Stücke von vollendeter Grazie — dieser J.-B. Loeillet ist schon in diesem Werk ein Meister altklassischen Stils und neuer Lebendigkeit. Überraschend ist ein Minore in *f* moll der Sarabande in der *F* dur-Suite, eine Seltenheit in dieser Zeit; noch überraschender in der Aria der *D* dur-Suite eine Spielfigur, die in der Courante von Bachs *D* dur-Partita wörtlich wiederkehrt. Man möchte annehmen, daß Bach dies Werk gekannt hat.

Einen noch größeren Maßstab vertragen die „Lessons". Es sind drei sehr ungleiche Suiten, die I. in *e* moll, Almand — Aire — Corant — Minuet — Jigg; die II. in *D* dur, Almand — Corant — Saraband — Gavot — Minuet = Roundo; die III., *g* moll, nur aus Air — Hornpipe — Cibel —, also aus drei rein englischen Charakterstücken bestehend, ganz volkstümlich und humoristisch, ohne die „ernsten" und „kunstvollen", kantablen Suitenteile. Die *e* moll-Suite ist das Bedeutendste, was Loeillet auf diesem Gebiet geschrieben hat; die in *D* dur ist kleiner in den Maßen. Es ist, als ob für den Verzicht auf den einleitenden Sonatensatz die einzelnen Tonsätze selber ein größeres Maß von Breite, Gewicht gewännen, ein längerer Atem sie beseelte. Thematisch-motivische Einheit ist spürbar. Die Sarabande ist erfüllt von reinster Kantabilität, das Menuet en rondeau von starkem pastoralem Gehalt. Die „italienischen" Giguen wären Händels nicht unwürdig. Das Cembalistische ist kaum stärker betont als in den „Six Suits"; aber am Ende der *D* dur-Allemande findet sich eine Stelle, die auf Dco Scarlattis Klang-Capricen vorausdeutet. Es ist nach dieser Probe nur zu wünschen, daß die „Vereeniging voor Muziekgeschiedenis" zu Antwerpen uns bald mit dem gesamten Werk Loeillets bekannt macht. A. E.

Matthei, Karl. Orgelmeister des 17. u. 18. Jahrhs. Ausgew. Orgelwerke. Bd. II der Sammlung: Leichte Orgelmusik. qu. 8°, 51 S. Kassel 1932, Bärenreiter-Verlag. 3.60 *RM*

Monte, Philipp de. Liber quartus motettorum quinque vocum, quem ad fidem codicis typis mandatum Bibliothecae publicae Monachiensis (in Bavaria) contulit C. van den Borren. Editionem signis musicis distinxit J. van Nuffel. Vorwort fläm. — frz. — dtsch. — engl. 8°, 149 S. Düsseldorf 1933, Schwann. Subskr.-Preis 12 *RM*

Othmayr, Kaspar. Vier Bicinien, nach 4st. Sätzen bearb. von R. Heyden. — Mir ist ein feins brauns Maidelein — Hält mir ein Espenzweigelein — Ich soll und muß ein Buhlen haben — Ich kam vor einer Wirtin Tür. Hannover 1932, Nagel. Part. —.20 *RM*

Reichardt, Johann Friedrich. „Wach auf, meins Herzens Schöne", zus. mit „Will ich in mein Gärtlein gehn". Volkslieder aus Holstein für 1 Singst. m. Instr. Hannover 1932, Nagel. Part. —.20 *RM*

Scheidt, Samuel. Zwei Paduanen für 3 Instr. mit Generalbaß. Hrsg. von Heyden und Twittenhoff. Hannover 1932, Nagel. —.60 *RM*

Schrems, Th. Falsibordonisätze f. Vesperpsalmen aus dem 16. u. 17. Jahrh., f. den prakt. Gebrauch hrsg. Regensburg 1933, Pustet. Bl.-Part. —.50 *RM*

Schröter, Leonhart. Gott der Vater wohn uns bei, f. 4st. gem. Chor. Hrsg. von W. Ehmann. Bl.-Part. qu. 8°. Göttingen 1932, Vandenhoeck & Ruprecht. Ab 15 Ex. je —.14 *RM*

Schütz, Heinrich. Symphoniae sacrae 1647. II. Teil. Daraus: Freuet euch des Herren, ihr Gerechten. Deutsches Konzert, f. A., T., B., 2 V. u. Generalb. Part. kplt. 2 *RM* — Herr, nun lässest du deinen Diener im Friede fahren. Deutsches Konzert, f. B., 2 V. u. Generalb. Part. kplt. 1.50 *RM* — Herr, unser Herrscher, wie herrlich ist dein Namen. Deutsches Konzert, f. S. od. T., 2 V. u. Generalb. Part. kplt. 1.50 *RM* Hrsg. von H. Birtner. Kassel 1933, Bärenreiter-Verlag.

Sixt, Johann August. Zwölf Lieder in neuer musikal. Einrichtung u. textl. Überarbeitung. Hrsg. von Erich Fischer. Berlin 1932, Bote & Bock. 2.50 *RM*

Staden, Johann. „Der Tag sich heut geendet hat", zus. mit: H. Schütz, „Nun will sich scheiden Nacht und Tag". Ferner: M. Praetorius, „Wir danken dir, Herr Jesu Christ"

— „Die Sonn verbirget ihren Schatz" — „Nun wünschen wir zu guter Nacht". 5 Abendlieder in 4st. Satz. Hrsg. von Heyden und Twittenhoff. Hannover 1932, Nagel. Part. —.40 RM

Steglich, Rudolf. Alte deutsche Weihnachtsmusik. Für Pfte. oder Orgel hrsg. Hannover 1932, Nagel. 2 RM

Telemann, Georg Philipp. Heldenmusik, bestehend aus 12 Märschen. Für V. od. Fl. od. andere Melodieinstrumente u. bez. Baß. Hrsg. von E. Pätzold. Klaviersatz d. Generalb. v. G. Schlüter. Berlin 1932, Schlesinger. 1.50 RM

Telemann, Georg Philipp. Konzert *f* moll, f. Solo-Ob. m. Begl. v. Streichorch. u. Cemb. (Pfte.). Einger. u. hrsg. von F. Stein. Ausg. f. Ob. u. Pfte. Braunschweig 1932, Litolff. kplt. 1.20 RM

Vulpius, Melchior. Zwei Abendlieder: „Die Sonne wird mit ihrem Schein" — „Hinunter ist der Sonnenschein". 4st. hrsg. von Heyden und Twittenhoff. Hannover 1932, Nagel. Part. —.20 RM

Vulpius, Melchior. Hymnus: O lux beata: „Der du bist drei in Einigkeit". Dass. lat., von M. Praetorius. Ferner Hymnus: Christe, qui lux es et dies, „Christe, der du bist Tag und Licht". — B. Gesius, Abendsegen „Barmherziger Vater, aus Grund meines Herzens", nach der Melodie: Christe, der du bist Tag und Licht, 4st. hrsg. von Heyden und Twittenhoff. Hannover 1932, Nagel. Part. —.20 RM

Vulpius, Melchior. Von der Geburt Christi: „Puer natus in Bethlehem" (Ein Kind geboren zu Bethlehem), 4st. — „Uns ist geborn ein Kindelein", 5st. Hrsg. von Heyden und Twittenhoff. Hannover 1932, Nagel. Part. —.20 RM

Vulpius, Melchior. Von der Geburt Christi: „Vom Himmel hoch", 4- und 5st. Hrsg. von Heyden und Twittenhoff. Hannover 1932, Nagel. —.40 RM

Walter, Johann. Ein Kindelein, so löbelich. Für 5st. gem. Chor hrsg. von W. Ehmann. Bl.-Part. qu. 8°. Göttingen 1932, Vandenhoeck & Ruprecht.

Mitteilungen

- Prof. Dr. Ludwig Schiedermair (Bonn) wurde wiederum zum Dekan der Philosophischen Fakultät gewählt.

- Prof. Dr. Rudolf Schwartz wurde von dem „Verein zur Pflege pommerscher Musik" in Greifswald „in Anerkennung seiner hervorragenden Verdienste um die Erforschung der pommerschen Musikgeschichte, um die er sich als erster bemüht hat", zum Ehrenmitglied ernannt.

- Der Stadtrat Bayreuth hat Prof. Dr. Alfred Lorenz in München „für seine tiefschürfenden Forschungen über das Geheimnis der Form bei Rich. Wagner" die „silberne Bürgermünze" verliehen.

- Das Musikwissenschaftliche Seminar der Universität Bonn brachte in der neuen Aula eine szenische Darstellung des mittelalterlichen musikalischen Dreikönigsspiels zur Aufführung, die ebenso wie vor zwei Jahren die szenische Darstellung des *Ordo virtutum* der Hildegard von Bingen in der Öffentlichkeit lebhaftes Echo weckte.

- Das Musikinstitut der Universität Tübingen und der Akademische Musikverein traten im Wintersemester 1932/33 mit folgenden Veranstaltungen hervor: Im Oktober sang der Thomanerchor unter der Leitung von Karl Straube in der Stiftskirche Werke alter und neuer Meister (unter letzteren das „Deutsche Sanctus" von Karl Hasse). Wilhelm Kempff gab im Musikinstitut zwei Beethoven-Klavierabende. Zur Feier des Reichsgründungstags dirigierte Prof. Dr. Karl Hasse ein Symphoniekonzert im Festsaal der Universität mit dem Philharmonischen Orchester Stuttgart. Zur Aufführung gelangte u. a. die (von Fritz Stein herausgegebene) Symphonie in *B* dur von Joh. Christ. Bach. Den Wagner-Gedenktag im Februar feierte die Universität durch eine akademische Feier mit einer Festansprache des Ordinarius für deutsche Philologie, Prof. Dr. Schneider, den

Wesendonck-Liedern und einem Orchesterkonzert im Festsaal der Universität. Die dieswinterliche Arbeit des Chors des Akademischen Musikvereins galt der „Missa solemnis" von Beethoven (Karl Hasse). Das akademische Streichorchester bot in seinem Semesterschlußkonzert die Erstaufführung einer der von Adolf Sandberger neuaufgefundenen 78 Symphonien Joseph Haydns, und zwar einer Symphonie in *d*moll. Geheimrat Sandberger hielt dazu einen Forschungsvortrag über seine Haydn-Entdeckungen. — Das Musikwissenschaftliche Seminar des Musikinstituts, das u. a. auch die Aufhellung der württembergischen Musikgeschichte in seinen Tätigkeitsbereich aufgenommen hat, eröffnete die Herausgabe von „Denkmälern der Tonkunst in Württemberg" im Laufe des Semesters mit der „Missa in summis" von Heinrich Finck, aus dem Jahre 1511, die wahrscheinlich für die Hochzeit des Herzogs Ulrich von Württemberg mit der Prinzessin Sabine von Bayern komponiert ist. Die Herausgabe erfolgte im Rahmen der von Dr. Blume herausgegebenen Sammlung „Das Chorwerk". Des weiteren werden als Denkmälerpublikation (zugleich für den praktischen Gebrauch) vorbereitet: S. Hemmels „150 Psalmen Davids" von 1567, das erste vollständige protestantische Psalmenwerk dieser Art, und Peter Schöffers Liederbuch von 1513, das als das weltliche Repertoire der Hofkapelle des Herzogs Ulrich anzusprechen ist. z. N.

– Am 28. Febr. hat Charles van den Borren im Institut des Hautes Etudes de Belgique (Brüssel) einen Vortrag gehalten: „De Machaut à Dufay: La polyphonie française, italienne et néerlandaise de la fin du moyen âge", bei dem Werke von Machaut, Landino, Ferraguti, Arn. de Lantins, Dufay zur Aufführung gelangten.

– In den Tagen vom 17.–29. Juli findet das Neunte Kammermusik-Fest in Haslemere unter Leitung von Arnold Dolmetsch statt, der dieser Tage seinen 75. Geburtstag gefeiert hat. Unter anderm werden sämtliche Klavierkonzerte von Bach aufgeführt.

Kataloge

M. Lengfeldsche Buchhandlung, Köln. Katalog 44. Musikalische Seltenheiten. Musikbücher, 330 Nrn.

Hellmut Meyer & Ernst, Berlin W 35. Versteigerung am 14. Febr. 1933. Katalog 30. 298 + 9 Nrn., darunter ein Kanon Haydns (Nr. 13 in O. E. Deutschs Liste) und einige Autographe neuerer Musiker.

Max Perl, Berlin W 8. Auktion 178, 20. u. 21 Febr. 1933. Bücher, Handzeichnungen usw. 1099 Nrn., darunter (336—340) auch einige Musicalia.

Dem heutigen Heft liegt ein Prospekt der Cambridge University Press-London bei, über „The Pianoforte", A History of the Development of the Instrument up to the Great Exhibition of 1851 by Rosamond E. M. Harding

März	Inhalt	1933

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, Berlin-Schöneberg, Nymphenburgerstr. 10
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft
Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft
Siebentes Heft 15. Jahrgang April 1933
Erscheint monatlich
Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos

Zur Ästhetik der Lehre von den musikalischen Redefiguren im 18. Jahrhundert

Von
Karl Ziebler, Unna i. W.

Die Lehre von den Redefiguren war von je ein Hauptstück der Rhetorik, der Schule der Beredsamkeit. Ihre Schöpfer und Gewährsmänner sind die antiken Rhetoren; und in der Jahrhunderte alten Pflege der Redekunst, im Mittelalter, im Humanismus der Renaissance, im französischen Klassizismus, hat sie bis zu den großen rhetorischen und poetischen Lehrbüchern Gottscheds ihre Rolle gespielt. Zugleich damit besteht die merkwürdige Tatsache, daß sie, von der Florentiner Camerata und Monteverdis Ableitung des stile concitato von der antiken Prosodie bis ins späte 18. Jahrhundert hinein, lebhaft auf das benachbarte Gebiet der musikalischen Kompositionslehre und des Musikschaffens eingewirkt und so einen Teil von dessen Stilbildung wesentlich mitbestimmt hat. Freilich kann eine solche Einwirkung nur auf dem Grunde einer sie begünstigenden Musikanschauung vor sich gehen; sie trägt außerdem den Charakter des jeweiligen allgemeinen Kunstwollens. So hat sich in dem Zeitraume vom 16. bis zum 18. Jahrhundert die Ausbildung der musikalischen Figurenlehre nicht immer kontinuierlich, in einer sich immer gleichen Entwicklung vollziehen können, denn die inzwischen eingetretene Zeit- und Stilwende hat sich naturgemäß auch ihr aufgeprägt.

Entsprechend trägt die ältere Theorie der musikalischen Redefiguren, soweit sie durch die Interpretation einiger diesbezüglicher Traktate des 16. und 17. Jahrhunderts durch A. Schering bekannt geworden ist[1], ausgesprochenen Renaissance-

[1] Siehe seinen Aufsatz „Über die musikalischen Redefiguren in der Komposition des 16.—18. Jahrhunderts", Kirchenmusikal. Jahrbuch 1908, S. 106ff. Es handelt sich um folgende Traktate: J. Burmeister, „Hypomnematum musicae poeticae", 1599; Joh. Nucius, „Musicae poeticae sive de contemptu cantui", 1613; Chr. Caldenbach, „Dissertatio musica exhibens analysin harmoniae, 1664; dazu noch: Maur. Vogt, „Conclave magnae artis musicae", 1719. Hierher gehört auch die Kompositionslehre von Chr. Bernhard, neu herausgegeben von Müller-Blattau, Augsburg 1926.

charakter. Sie ist gekennzeichnet durch die Auffassung der Redefigur als Ornament, als anfügbare Zierform, als ausschmückende Floskel. Es wird gefordert, der Komponist müsse ähnlich wie der Maler, der den Gestalten seiner Bilder besondere Mienen und Gebärden zuerteilt, in der Musik zur Hebung ihres Glanzes allerlei Schmuckwerk und Zierrat, sog. „Blumen", anbringen, wenn anders er seine Zuhörer nicht langweilen wolle. Diese Anschauung trägt unverkennbar den Stempel der nachhumanistischen Rhetorik, als man mit Hilfe von Kollektaneen, sog. „Belesenheitsregistern", aus einer Menge von bereitstehenden figürlichen und tropischen Wendungen eine „gelehrte" Rede zusammenstoppeln lernte. „Wie hingegen die Reden und Aussprüche der Rhetoren", sagt ein Theoretiker (J. Nucius) dieser älteren Figurenlehre, „mit Lichtern geschmückt sind und infolge der verschiedenen Figuren und Tropen (in denen, wie jeder Gebildete weiß, die Schönheit der lateinischen Rede beruht) angenehm wirken und den Zuhörern Vergnügen bereiten, so schmücken und stützen auch die musikalischen Schemata (Figuren) die Eleganz der Musik nicht wenig" [1].

Dieser älteren Auffassung der Redefigur steht die fortschrittlichere des Barocks gegenüber. Sie atmet den Geist eines neuen Kunstwollens, der modernen französischen Affekten- und Nachahmungslehre. Der erste, der in Deutschland auf dem Gebiete der allgemeinen Ästhetik und Kunsttheorie die neue Geschmacksrichtung mit aller Entschiedenheit vertritt, ist der Leipziger Professor Gottsched. Er gibt in seinen rhetorischen Lehrbüchern und besonders in seiner Poetik, der „Kritischen Dichtkunst", der Figurenlehre die Neubegründung aus dem Geiste der Affektentheorie [2], und zwar größtenteils in engster Anlehnung an die Franzosen [3]. Danach sind die Figuren nicht mehr bloßer Zierrat und leerer Formelkram [4], der „der Ausbreitung des guten Geschmacks bisher nicht wenig im Wege gestanden", sondern „lebhafte Arten des Ausdrucks, dadurch wir unsere Gemütsbewegungen zu verstehen geben", also die „Sprache der Leidenschaften" schlechthin [5]. In dem Streben nach Affektausdruck soll Dichter und Redner nach dem Vorgange des Batteux [6] die „Natur" beobachten, da sie selbst es sei, die „alle die Arten, den Affekt verständlich auszudrücken", lehrt [7].

[1] Zitiert nach Schering, a. a. O.

[2] Die Neubegründung und systematische Darstellung der Figurenlehre findet sich in den Werken: „Grundriß einer vernunftgemäßen Redekunst", 1729; „Ausführliche Redekunst nach Anleitung der alten Griechen und Römer wie auch der neueren Ausländer", 1736, 3. Aufl. 1743; „Vorübungen der Beredsamkeit", 1754 und besonders in der „Kritischen Dichtkunst", 4. Aufl. 1745, im 10. Hauptstück, S. 313.

[3] Vor allem an das Werk des Lamy, „Rhétorique ou l'Art de parler", 6. Aufl. 1637, S. 140. Die Darstellung Gottscheds ist meist, wenigstens in der Krit. Dichtkunst, eine fast wörtliche Übersetzung von der des Lamy.

[4] Krit. Dichtkunst S. 314: „In der That sind die Figuren etwas mehr, als bloße Zierrathe".

[5] Ausführliche Redekunst, 3. Aufl., S. 301.

[6] „Beaux arts réduits à un même principe . .". Übersetzung von Gottsched, 1754: „Auszug aus des Herrn Batteux schönen Künsten aus dem einzigen Grunde der Nachahmung hergeleitet".

[7] Was Gottsched unter „Naturbeobachtung" versteht, demonstriert etwa folgende Vorschrift: „Die Stirne halte der Redner glatt und munter, es wäre denn, daß er einen Verdruß . . ausdrücken müßte. Denn da . . muß er sie auch in Falten und Runzeln ziehen". Vorübung der Beredsamkeit, S. 235.

Der ungeheuer verbreitete Einfluß Gottscheds auf alle Gebiete des damaligen deutschen Geisteslebens und Kunstschaffens, der schon einer regelrechten Diktatur gleichkam, ist aus der Literaturgeschichte bekannt. So hat sich auch die Musiktheorie und das Musikschaffen der Einwirkung seiner Geistesrichtung nicht zu entziehen vermocht. Dieser Umstand ist durch nichts so treffend zu belegen wie durch die erneute Anwendung der Gottschedschen Figurenlehre auf die Musik. An sich liegt es ja schon in einer von der rationalistischen Nachahmungstheorie bestimmten Kunstanschauung, daß das Idealbild aller Künste in der Poesie und Rhetorik gesehen wird, denn in ihr ist es das begriffliche Wort, das den gemeinten Affekt mit eindeutiger Klarheit zum Ausdruck bringt. Diese Grundanschauung ist teilweise schon von der älteren Musiktheorie als Ergebnis eines von Gottsched noch nicht vermittelten Studiums französischer Schriftsteller ausgesprochen worden [1]. Aber die da in ihr vorhanden gewesenen Entwicklungsmöglichkeiten für die Theorie eines eigengesetzlichen musikalischen Kunstwerkes wurden zerstört durch die Machtsprüche des Leipziger Diktators, mit denen er auf allen Gebieten die kleineren Geister, mochten sie auch ursprünglich anderen Zielen als den seinen zugestrebt haben, in seinen Bann schlug. So wird auch sein Satz, „eine Musik ohne Text" sei nur „ein totes Ding" [2], unter seiner Herrschaft für die Musikanschauung seiner Zeit maßgebend. Die Musiktheorie findet nach seinem Vorgange, daß eigentlich die „beste Art der Musik" die Vokalmusik sei, da „wir in jener mit Worten zu tun haben, dadurch wir aber die Affekten entdecken, welche darinnen befindlich sind" [3]. Denn wie in aller Kunst liegt „das wahre Wesen der Musik in einer vernünftigen Nachahmung der Natur", d. h. der Affekte. Interessant ist es nun zu sehen, wie man mit diesen Bestrebungen dort, wo eine unmittelbare Berührung von Theorie und Praxis stattfindet, mit den Kunstgesetzen der Musik ins Gedränge gerät. Dies wird bei der Begründung der musikalischen Redefiguren aus der Affektenlehre besonders deutlich.

Spuren der von Gottsched diktierten Musikanschauung finden sich in allen Schriften damaliger Musiktheorie, so daß ein mittelbarer Einfluß seiner Ästhetik auch auf den schaffenden Teil der Musiker, so auf Telemann und Hasse [4], nicht zuletzt sogar auf J. S. Bach, mit dem zusammen er Jahrzehnte in der gleichen Stadt wohnte, nicht zu unterschätzen ist. Auf Seiten der Theorie ist Mizler, Marpurg, Leopold Mozart und auch wohl Ph. E. Bach zu nennen. Überhaupt ist es kein Zweifel, daß jeder halbwegs gebildete Musiker die weitverbreitete „Kritische Dichtkunst", das nach zeitgenössischem Urteil grundlegende Compendium aller Künste, besaß und aus ihm Anregungen schöpfte. Und mag man auch diese unmittelbare Einwirkung als nicht allzu wichtig anschlagen mit dem Hinweis, daß die Musiker mit der restlosen Annahme der Gottschedschen Ideen in der Praxis die Naturgesetze

---

[1] Z. B. von Kuhnau, Steffani-Werckmeister und vor allem von Mattheson, der auf Grund eigenen Studiums der Franzosen schon vor 1738 („Vollkommener Capellmeister") die Forderungen der Affekten- und Nachahmungstheorie für die Musik erhoben und von ihr als einer „Klangrede" und „Tonsprache" gesprochen hatte. Näheres bei Goldschmidt, „Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts", 1915 und W. Serauky, „Die musikal. Nachahmungsästhetik von 1700 bis 1850", 1929, S. 65ff.

[2] Kritische Dichtkunst, S. 142.

[3] J. A. Scheibe, „Der Critische Musicus", 1745, S. 554.

[4] Näheres über die Befruchtung seines Opernschaffens durch neue Richtlinien im „Critischen Musicus" von Scheibe bei H. Goldschmidt, Musikästhetik, a. a. O., S. 82.

ihrer Kunst in Frage gestellt sehen mußten, so ist die mittelbare Einwirkung desto wichtiger zu nehmen, welche von der Schriftstellerei des Gottschedianers J. A. Scheibe ausging.

Dieser Mann, Sohn des mit J. S. Bach befreundeten Orgelbauers A. Scheibe, der Musikertyp des 18. Jahrhunderts, Tonsetzer, Theoretiker, kritischer Ästhet[1] und mit einem universalistischen Zug, wie Mattheson, auch Historiker und Philosoph, unternahm es, die Kunstlehren seines Meisters der Musik dienstbar zu machen[2]. In allem Gottscheds „Kritische Dichtkunst" vor Augen, wollte er für den Musiker etwas Ähnliches schaffen, wie es jener für den Dichter und Redner gegeben hatte. So gab er eine allein von seiner Feder bestrittene Wochenschrift heraus, den bekannten „Critischen Musicus", die dann später, durch Briefe und grobe Streitschriften vermehrt, als Buch erschien[3]. In seiner Musikästhetik übernahm er getreu die Gottschedschen Grundsätze der Affekten- und Nachahmungstheorie. Doch regt sich trotz dieser Abhängigkeit von Gottscheds musikfeindlichen Lehren und einer auf rein Theoretisches gerichteten Spekulation, in eigentümlichem Schwanken zwischen Künstler und phantasielosem Rationalist, immer wieder der echte Musiker, so daß die Verbindung zur Musikpraxis, zum lebendigen Kunstschaffen nicht abreißt. Das erklärt vielleicht die vielen Widersprüche in seinen Darlegungen.

Dies Verhältnis Scheibes zu Gottsched muß man kennen, um zu verstehen, wie es sich in seiner nach des letzteren Muster aufgestellten Lehre von den musikalischen Redefiguren widerspiegelt.

Auch Scheibe zieht den scharfen Trennungsstrich zwischen der älteren Figurenlehre und der ihm durch Gottsched vermittelten neuen[4]. Das „innere Wesen" der Figuren findet auch er darin, daß sie die „Sprache der Affekte" sind, ohne die man die Gemütsbewegungen nicht erregen noch ausdrücken könne, wo doch das wahre Wesen der Musik in einer vernünftigen Nachahmung der Affekte beruhe. Er versucht das, sichtlich dem Meister zu Gefallen, aus der nahen Verwandtschaft der Musik mit der Poesie zu argumentieren[5]. Daher sei der „eigentliche Sitz" der

[1] Für den, auch in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts wichtigen Begriff des Kritischen und des „rechten Geschmacks" ist, durch Vermittlung Gottscheds, der Engländer Shaftesbury der Gewährsmann. Siehe auch Matthesons „Critica Musica".

[2] Er wurde als Jüngling 1725 mit Gottsched bekannt und bald in dessen engeren Kreis in Leipzig eingeführt.

[3] Der erste Teil erschien als Buch 1736, der zweite 1740, beide vereint in neuer Auflage und vermehrt 1745. Näheres gibt an die Dissertation von E. Rosenkaimer, „J. A. Scheibe als Verfasser seines Critischen Musicus", 1929.

[4] Er sagt selbst (Crit. Mus.): „Die Alten und ihre neueren Nachfolger haben es nur damit genug seyn lassen, wenn sie die Auszierungen und den feinen Vortrag der Gedanken überhaupt durch den Namen mancherley Figuren erkläret und gezeiget haben, ohne von den Gedanken selbst etwas anzuführen. Ich glaube aber, man müsse den Zierrath einer Sache von dem Wesen derselben unterscheiden; man müsse also in der Beschreibung der Figuren mehr auf ihr inneres Wesen, als auf den zierlichen Ausdruck sehen". — Übrigens nennt noch Mattheson die Figuren, im Sinne der älteren Lehre, „Decorationes" (im „Vollkommenen Capellmeister", 1738).

[5] Crit. Mus., S. 684: Da die Musik „die Herzen der Menschen rühren und bewegen muß, da sie endlich die Zuhörer durch ihr Feuer einnehmen und gleichsam bezaubern soll: kann sie hierzu wohl andere Mittel ergreifen, als diejenigen, welche der Dicht- und Redekunst gemein sind?" — „Diese ächten Schwestern der Tonkunst zeigen uns die wahrhafte Spur, auf welcher wir nachfolgen müssen, wenn wir durch geschickte und sinnreiche Folge der Töne mit jenen nach einem Ziele rennen".

Figuren die Vokalmusik, nur von ihr her erschließe sich die Anwendung derselben in der Instrumentalmusik[1], da diese ja „in Ansehung der Affekten" nur die „Nachahmung der Vokalmusik" sei. Allgemein hat also die musikalische Figur, um möglichste Eindeutigkeit des Affektausdruckes zu erreichen[2], das außermusikalische Vorbild der poetisch-rhetorischen Figur nachzuzeichnen, „nachzuahmen". Zu ihrer Erfassung durch den Hörer bedarf es also — wie wir heute sagen würden — der an das begriffliche Wort gebundenen, außermusikalischen Bedeutungsvorstellung, die aber die Musik von sich aus nicht hervorzubringen vermag, vielmehr ganz klar erst an Hand des der Musik beigegebenen Textwortes eintritt. Daher hält auch Scheibe die Vokalmusik für die „beste Art" der Musik, da mit Hilfe der außermusikalischen Mittel der „musikalische Ausdruck erst die rechte Stärke" erhält.

Gottsched hatte unter der Riesenzahl aller überlieferten Redefiguren eine Auswahl von solchen getroffen, die dem neuen Affektstreben besonders dienstbar gemacht werden konnten; alle andern wurden als „läppische Tändeleyen" ausgeschieden. Ebenso geht Scheibe vor. Er stützt sich, wie er selbst angibt, auf Gottscheds Zusammenstellung und läßt alle ihm sonst sicher noch bekannten, namentlich auch die sog. spezifisch musikalischen, die aus dem rhetorischen Figurenschatz nicht abzuleiten waren, unberücksichtigt[3]. Die Art, wie er seine Figuren auswählt[4], läßt außerdem deutlich erkennen, daß er sich über die Grenzen seines Unternehmens klar war: einerseits wollte er gern die Nachahmungslehre zu grundsätzlicher Anwendung bringen, dann aber scheute er, eben als Musiker, doch wohl davor zurück, durch deren allzu einseitiges Verfolgen das musikalische Kunstprinzip zu vergewaltigen.

Die bekannte und auch von Gottsched zugrunde gelegte Einteilung in grammatikalische oder Wortfiguren und Sinnfiguren war für Scheibe gegenstandslos. Statt dessen scheint ihm eine Teilung nach verschiedenen musikalischen Qualitäten vorgeschwebt zu haben, von denen wir etwa vier rekonstruieren können. Die gewissermaßen elementarste unter diesen ist die musikalisch-deklamatorische Unterstreichung oder programmästhetische Untermalung einer Textfigur. Diese Art ist es, von der er sagt, sie „gehe nur den Gesang und die Harmonie an", d. h. sie macht durch

---

[1] Crit. Mus., S. 685.

[2] Die Eindeutigkeit im Affektausdruck gehört zu den Hauptfertigkeiten, über die nach Scheibe der wirkliche Musiker verfügen muß. Crit. Mus., S. 162.

[3] Zu diesen gehören z. B. nach Scheibe der Vorhalt (Syncopatio), der Durchgang (Transitus), die Fuge (Fuga), die Generalpause (Homioteleuton), dann auch der doppelte Kontrapunkt. Bezeichnend für die ältere Figurenlehre ist es, daß ein Unterschied zwischen diesen spezifisch musikalischen und den der Rhetorik entkommenen Figuren nicht gemacht wurde. Erst Scheibe nimmt diese Trennung vor.

[4] Übrigens geht Scheibes Anlehnung an Gottsched auch hier bis ins einzelne, z. B.:

Scheibe:	Gottsched:
„.. wenn man einen Satz ganz von weitem anfängt, und eine gute Weile durch viel Umschweife fortführet, daß der Zuhörer nicht gleich weiß, was des Komponisten eigentliche Meynung ist, sondern den Schluß erwarten muß, wo sich die Auflösung von selbst zeiget.." „.. die vornehmste Eigenschaft des Aufhaltens, die Zuhörer in Aufmerksamkeit zu setzen". (Crit. Mus., S. 694.)	„.. wenn man .. eine Rede ganz von weitem anfängt und eine gute Weile durch viel Umschweife fortführet, daß der Leser oder Hörer nicht gleich weiß, was der Poet haben will, sondern das Ende erwarten muß, wo sich der Ausgang aus dem Labyrinthe von selbst zeiget. Dieser Kunstgriff ist sehr gut, die Leute aufmerksam zu machen". (Krit. Dichtk., S. 334.)

Hervorhebung klanglicher Elemente auf das Vorhandensein poetisch wichtiger Bestandteile aufmerksam. Zu ihr gehört die musikalische Untermalung des freudigen oder traurigen Ausrufes (Exclamatio)[1], die bei ersterem mit „konsonierenden", bei letzterem mit „dissonierenden Sätzen" unter aufwärtsgerichteter, skalischer oder akkordisch-sprunghafter Bewegung zu geschehen habe. Ferner die Frage (Interrogatio), die in der Musik durch eine besondere Art von Halbschlüssen, die er als bekannt voraussetzt, ausgedrückt werden müsse[2], und der Zweifel (Dubitatio), den man musikalisch am besten durch eine ungeregelte, schweifende Modulation versinnliche, bei der der Zuhörer nicht wisse, welchen Fortgang sie nehme und „in welchen Ton" sie zuletzt falle. Hierher gehört auch das Verbeißen (Ellipsis), das darin besteht, daß man in heftigem Affekt und mitten in einer Periode unvermutet abbricht und „darauf mit einem ganz neuen Gedanken wieder anhebt"[3].
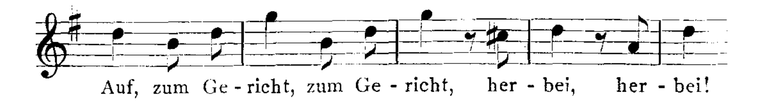
[1] In dieser Teilung kündigt sich der Grundgedanke der neueren Lust-Unlustästhetik an, gegenüber z. B. dem rückständigeren Mattheson, der gerade bei der Erklärung des Ausrufes („Vollk. Capellm.", S. 194) an der Lehre von der Affektenskala festhält. So spricht er von einem Ausruf aus Verwunderung, einem freudigen Zuruf und Befehl, zweitens aus Sehnen, Bitten, Klagen, drittens „rechtes Geschrey, äußerste Bestürzung" usw.

[2] Über diese Halbschlüsse als musikal. Untermalung der Frage gibt Mattheson, im Sinne der älteren Figurenlehre, Näheres auf S. 193 im „Vollk. Capellmeister" an. Als Beleg dazu sind drei Beispiele aus einer Arie von Gasparini zitiert.

[3] Wenn oben die Vermutung einer etwa durch Scheibe vermittelten Einwirkung der Figurenlehre auf das zeitgenössische Musikschaffen ausgesprochen wurde, dann nicht in dem Sinne, als ob Gottsched den Barockmusikern durch seine Anregungen ein völlig neues Stoffgebiet erst erschlossen habe zur Neubildung oder Bereicherung der musikalischen Ausdrucksmittel. Wie schon angedeutet wurde, war die musikalische Figurenlehre längst fester Bestandteil der Kompositionslehre. Mattheson trifft darum den Nagel auf den Kopf, wenn er sagt: „Viele werden .. denken, wir haben dergleichen Dinge und Figuren schon so lange angebracht, ohne zu wissen, wie sie heißen oder was sie bedeuten: können uns auch hinfort wohl damit behelfen und die Rhetoric an den Nagel hängen. Diese kommen mir noch lächerlicher vor, als der bürgerliche Edelmann beym Molière, der vorher nicht gewußt hatte, daß es ein Pronom sey, wenn er sagte: ich, du er . ." (Vollk. Capellm., S. 234).
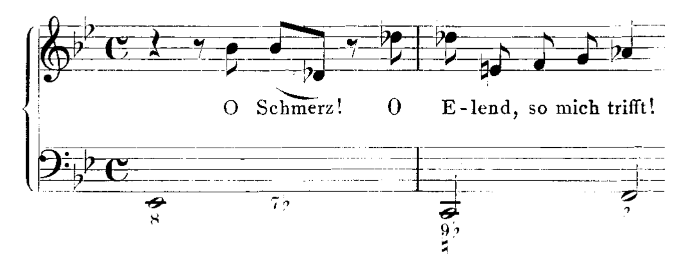
Trotzdem muß hier von einer Einwirkung gesprochen werden, und zwar in der Annahme, daß die unbestreitbar epochale Neubegründung der Figurenlehre durch Gottsched gerade auch die Musiker, die an sich schon in der Poesie das Idealbild ihrer Kunst zu sehen damals sehr bereit waren, zu einem ähnlichen Nachdenken über das Wesen der Affekte und ihre Nachahmung anregte, wie wir es von Scheibe wissen. Und so das Wesen der Sache einmal erfaßt und daraus für das eigene Schaffen die Folgerungen gezogen, wird sich dadurch manche sonst abgesonderte Einzelbestrebung des allgemeinen Musikwollens auch im Gebrauch der Figuren energischer und überzeugter auf das gemeinsame Ziel der „Nachahmung" gerichtet haben. Umgekehrt haben sich ebenso gewiß allzu einseitige und musikfeindliche Forderungen (s. o.) von selbst bei ihrer musikalisch-praktischen Verwirklichung korrigiert. Wir können für diese Zeit also eine regelrechte Wechselwirkung zwischen Musiktheorie und -praxis annehmen, was der Umstand bekräftigt, daß in der Regel die Theoretiker auch Männer der musikalischen Praxis waren, und umgekehrt. Es ist daher auch kein methodischer Fehler, wenn wir hier Scheibes Darlegung der Figuren durch Gegenbeispiele aus dem zeitgenössischen Musikschaffen belegen. —

Anwendungen der oben beschriebenen ersten Figurenart finden sich sehr häufig in den damaligen Vokal- und Vokalinstrumentalwerken. Beispiele für musikalisch-deklamatorische Untermalung des Ausrufes wären etwa:



Als zweite ist hier eine Figurenart zu nennen, der Scheibe deswegen besondere Beachtung schenkt, weil sie in der Arienkomposition des 18. Jahrhunderts eine gewisse Rolle spielte. Es sind dies die Wiederholung (Repetitio), Verstärkung (Paronomasia), Versetzung (Hyperbaton) und die Zergliederung (Distributio). Diese Figuren unterscheiden sich völlig von den gleichnamigen in Poesie und Rhetorik; ihre Anwendung entspricht musikalischen Bedürfnissen, indem der Komponist zur affektvolleren Deklamation des Arientextes an der Wortfolge, wie sie der Dichter geliefert hat, bestimmte Veränderungen vornimmt. Um besonders affekttragende Worte zu eindringlicherer Geltung zu bringen, als dies einfaches, liedmäßiges Absingen vermöchte, wiederholt er sie öfter im Verlauf der Arie, er gibt ihnen auch ein „nachdrückliches Beywort" zu und verstärkt es so, oder er versetzt sie aus dem Zusammenhang an eine hervortretende Stelle. Über die Zergliederung, die nur für eine besondere Anordnung des Textes in Frage kommt, lese man bei Scheibe nach (S. 692). Was uns an diesen Figuren auffällt, ist ein formbildendes Moment, das bei den nächsten Figurenarten noch deutlicher in Erscheinung tritt.

in Telemanns „Der Tag des Gerichts" (DDT 28, S. 70) und ebenso das „Ihr Feinde Gottes, seid verdammt" ebendort (S. 82), ferner die akkordisch aufsteigenden Sechzehntelfiguren als Untermalung des Ausrufes: „Dank sei dem Sieger, dem göttlichen Sohne" ebendort (S. 99). Beispiel für den „traurigen" Ausruf wäre etwa der Anfang des Bachschen Rezitativs:



mit dem besonderen Affekt der Betrübnis und Zerknirschung (Kant. Nr. 48, B.-A. Bd. 10, S. 286).

Die Frage wird in den weitaus meisten Fällen musikalisch durch den phrygischen Halbschluß wiedergegeben, worauf Schering schon verschiedentlich aufmerksam gemacht hat (s. a. P. Mies, „Die Behandlung der Frage in Bachs Kantaten" Bach-Jahrbuch 1920). J. S. Bach hat jedoch zu eindringlicherem Ausdruck dieser Figur zu noch anderen Mitteln als nur dem der Kadenz gegriffen, und zwar zur Fermate und Generalpause. Beispiele in meiner Abhandlung „Das Symbol in der Kirchenmusik J. S. Bachs", Kassel 1930.

Beispiele für die von Scheibe beschriebene Untermalung des Zweifels finden sich in Telemanns Kantate „Ino" (DDT 28), z. B. bei den Worten: „War meine Tat des Todes wert?" (S. 129) und anderen Stellen dortselbst. J. S. Bach wußte den Zweifel jedoch nicht nur durch schweifende Modulation auszudrücken (z. B. in den Kantatensätzen „Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben, Bd. 23, Nr. 109, „Aus tiefer Not", Bd. 7, Nr. 38 und vor allem in „O Ewigkeit, du Donnerwort" II, Bd. 12, Nr. 60 u. a. m.), sondern auch durch äußerst bildhafte Schrittmotive, wie etwa zu dem Text „Wie furchtsam wankten meine Schritte" (Kant. 33, Bd. 7, S. 98) oder „Wie zweifelhaftig ist mein Hoffen" (Bd. 23, S. 244). Über das Metaphorische der Figuren siehe A. Schering, „Bach und das Symbol" II, Bach-Jahrbuch 1928.
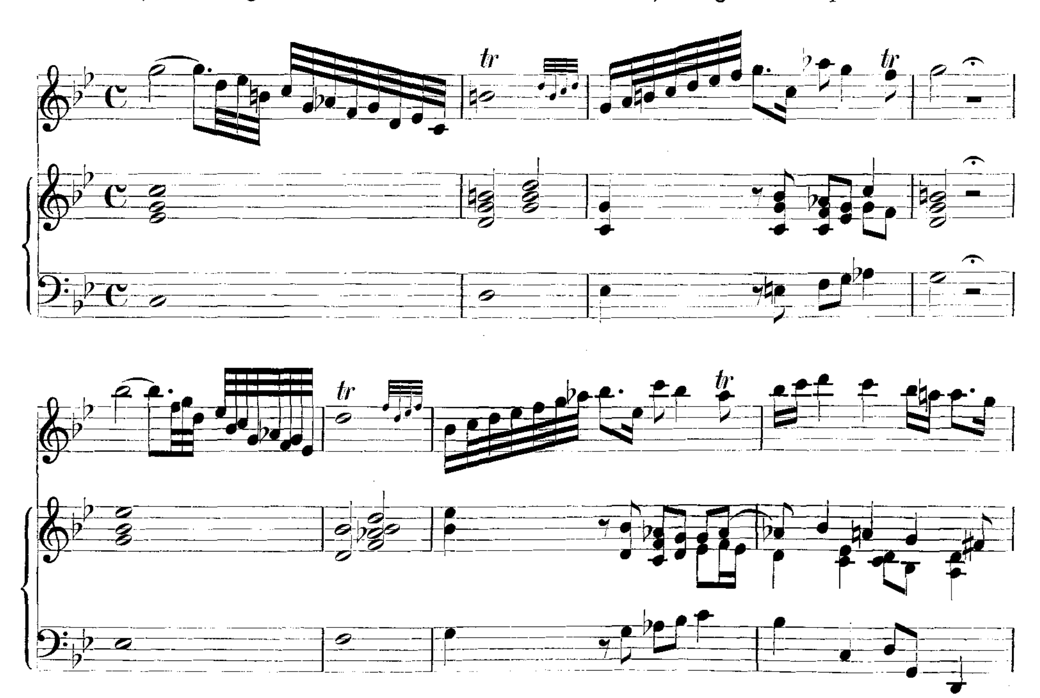
Als Verbeißen ist zunächst die stehende Formel im Evangelienrezitativ der Bachschen Passionen anzusehen, mit der beim Wechsel der redenden Personen von der indirekten zur direkten Rede übergeleitet wird. Weitere Beispiele für die musikalisch-deklamatorische Unterstreichung des Verbeißens sind das „Laßt ihn .. haltet .. bindet nicht!" und das „.. denn .. er hat gesagt: ich bin Gottes Sohn" in der Bachschen Matthäuspassion.

— Beispiele für diese genannten vier Figuren sind aus der Arienkomposition des 18. Jahrhunderts, namentlich Joh. Seb. Bachs, wohl leicht zu erbringen.
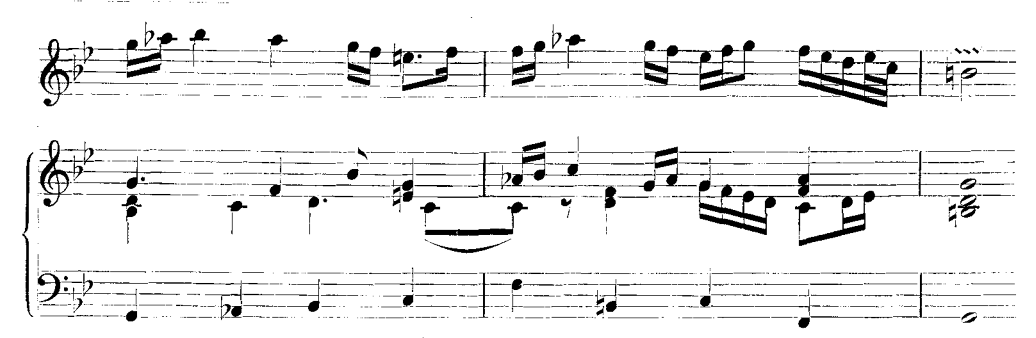
Bei der Übertragung der bisher genannten Figuren in die Instrumentalmusik fällt die poetisch-außermusikalische Stütze des untergelegten Textwortes fort. Um dennoch die, sonst anhand des begrifflichen Wortes mit Sicherheit eintretende Affektwirkung auch vermittels des absoluten Tones zu erreichen, bedarf es eines größeren Aufwandes an musikalischen Mitteln. Der Komponist ist darauf angewiesen, den sprachlichen Tonfall der betreffenden Figur durch Anwendung besonderer Klangwirkungen so deutlich nachzuahmen, daß auf dem Wege der Assoziation die Vorstellung des poetischen Urbildes erregt wird. Damit wäre das Gebiet der Tonmalerei und schildernden Programmusik, im weiteren Sinne, betreten. Nun hat man freilich in dem Streben nach möglichster Verständlichkeit und Eindeutigkeit der poetischen Klangfigur seinerzeit nicht selten zu Mitteln gegriffen, die uns heute nicht anders, denn als Wink mit dem Zaunpfahl anmuten. Andererseits scheint, wenn wir Scheibe recht verstehen, auch in diesen Dingen eine Art von Konvention bestanden zu haben, nach der die Tonsetzer bei ihren Hörern das Verständnis für die absolutmusikalische Anwendung der Redefiguren erwarten durften. Unnötig zu sagen, daß trotzdem dies Bestreben, wenigstens nach unserem heutigen Gefühl, sein Bedenkliches für die ungetrübte Einheit der musikalischen Kunstwirkung hat.

Es handelt sich zunächt wieder um Ausruf, Frage, Zweifel und Verbeißen[1].

[1] Als ins Instrumentale übertragener Ausruf kommen verschiedene Stellen im ersten Satz des *E* dur-Violinkonzertes von J. S. Bach und der Schluß der *D* dur-Fuge im ersten Teil des Wohltemperierten Klavieres in Betracht. Für die Frage in ihrer von Scheibe dargelegten Bedeutung für die Periodenbildung ist der Anfang einer Violinsonate von Telemann (Sammlung Santini der Univ.-Biblioth. Münster) ein gutes Beispiel:
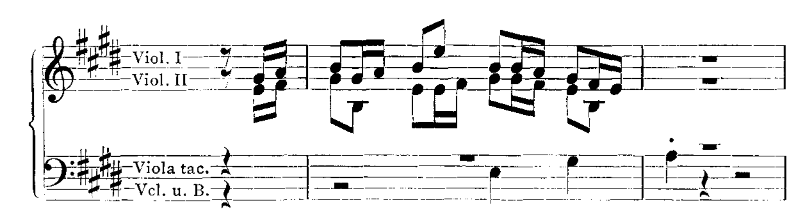


Mit ihrer Übertragung in die Instrumentalmusik wird eine größere Freizügigkeit der Anwendung möglich. Damit hängt es zusammen, daß sie dabei, als dritte Art musikalischer Figuren, eine gewisse formbildende Kraft entwickeln. Im Prinzip gilt nach Scheibe für Ausruf, Zweifel und Frage das Gleiche wie oben. Bei Erklärung der instrumentalen Anwendung letzterer werden die Grundregeln der Periodenbildung durch Verwendung der schon genannten Halbschlüsse (siehe Beispiel) gestreift. Das Verbeißen in der Instrumentalmusik ist entweder das „unvermutete Abbrechen eines Satzes", worauf mit einem „fremden Gedanken" fortgefahren wird, oder das Ersetzen des Tonikaschlusses in der Kadenz durch einen fremden Akkord; dies nennt
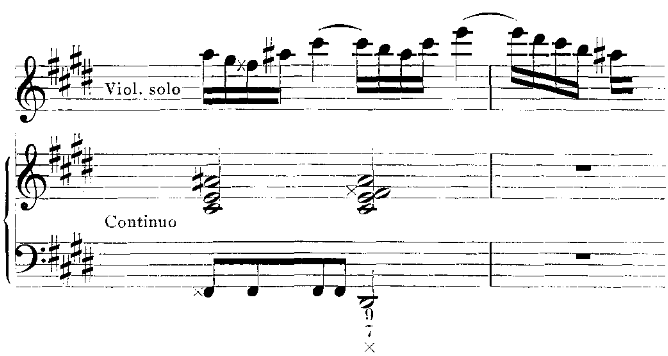


(Beachtenswert die wohl als Ausruf anzusprechende Figur zu Beginn der beiden Phrasen.)

Eine die Ellipsis treffend nachzeichnende Wendung findet sich im ersten Satz des *E*dur-Violinkonzertes von J. S. Bach (G.-A. Bd. 21, S. 21):



Ebendort (auf S. 28) ein Beispiel für das von Scheibe beschriebene „Ausfliehen" der Kadenz:
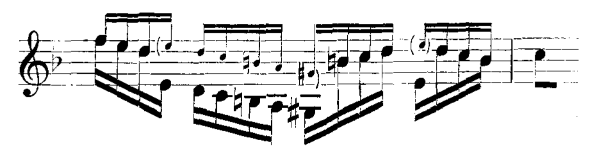


In anderer Weise haben die Barockmeister dies Kadenzausfliehen zu einer stehenden Formel der Schlußbildung in Instrumentalstücken ausgebildet, indem anstelle des regelrecht vorbereiteten Tonikaschlusses eine Ausweichung in den Sextakkord der Unterdominante oder auch deren Parallele stattfindet.

Beispiele dafür sind besonders zahlreich, so etwa die Schlußbildung in Nr. 3 und 4 der Inventionen, in der *c* moll-Gigue und *h* moll-Allemande der Französischen Suiten von Bach.

Scheibe das „Ausfliehen der Kadenz". — Hierher gehört ferner die instrumentale Anwendung von Verstärkung, Versetzung und Wiederholung; denn sie spielen außer in der Praxis der Arienkomposition auch in der Instrumentalmusik eine wichtige Rolle. Von der Verstärkung kennt Scheibe mehrere Arten der Anwendung. Sie bedeutet einmal die Wiederholung einer Phrase mit „einem besonderen und neuen kurzen Zusatz", der meist in einer Verzierung (Manier) bestehe, dann das sog. umgekehrte Echo, die Wiederholung einer piano gespielten Phrase im forte, ferner auch die Wiederholung der „letzten Noten eines Satzes, der vorher von allen Stimmen gespielt worden, mit nur einer oder zwo Stimmen" und zwar häufig zugleich mit Veränderung des Taktmaßes oder Anwendung der Augmentation. Beispiele für diese Figur finden sich besonders zahlreich in Instrumentalstücken Händels. — Unter Versetzung in der Instrumentalmusik versteht Scheibe die Versetzung eines Tones oder einer ganzen Phrase „von seiner natürlichen Stelle an einen anderen Ort" [1]. — Die Wiederholung ist in der Instrumentalmusik so gewöhnlich, obgleich sie Scheibe für eine sehr „nachdrückliche Wendung" hält, daß sie als Nachahmung eines poetischen Vorbildes wohl nicht eigentlich gelten kann. — Zu diesen drei Figuren ist noch das Aufhalten (Suspensio) zu zählen. Sie betrifft die „Einrichtung des Anfanges eines Stückes". Z. B. lasse man häufig ein Rezitativ mit „einem Geräusche der Instrumenten" anfangen, ohne „darinnen einen gewissen Satz (erkennbares Thema) zum Grunde zu legen". Die Aufmerksamkeit des Hörers werde dadurch auf den Eintritt der Singstimme gespannt, welche „die Erklärung der vorhergegangenen Umschweife" entdeckte [2]. Auch beginne man die langsameren Sätze in Konzerten oft mit „einer starken und schwärmenden Melodie der Geigen", bevor das Konzertinstrument mit „angenehmer Melodie" anhebe [3]. Die Ähnlichkeit dieser musikalischen Anwendung mit dem poetischen Vorbild ist so groß, daß auch Scheibe darauf besonders hinweist (siehe Anm. 4 auf S. 293).

Als vierte und letzte Art sind solche an sich völlig musikalisch-formbildende Techniken anzusehen, die wegen ihrer Ähnlichkeit mit gewissen rhetorischen Figuren von Scheibe mit deren Namen belegt werden. Diese Ähnlichkeit beruht wesentlich darauf, daß eine Reihe von kunstmäßigen Ausdrucksformen im Prinzip sowohl der Musik als auch der Poesie in gleicher Weise eigen sind. So vermag z. B. die musikalische Gradatio (Steigerung), ohne auf Erweckung andersartiger Assoziationen

[1] Diese Versetzung ist besonders affektverstärkend, z. B. die Versetzung des *cis'* im Thema der *d* moll-Invention (Nr. 4) von Bach und die Versetzung einer ganzen Phrase in der Partia II (Allemande) für Solovioline (G.-A. Bd. 27, S. 27, Takt 7) von Bach:



Dortselbst noch weitere Beispiele; ferner auch in Telemanns „Der Tag des Gerichts" (a. a. O., S. 29 und 62) die Figuren der Oboen und Violinen.

[2] Ein sehr schönes Beispiel hierfür ist der Beginn des Christusarioso „Seid mir gesegnet" im „Tag des Gerichts" (a. a. O., S. 73).

[3] Der zweite Satz des Bachschen *E* dur-Violinkonzertes! Ein ähnliches Beispiel ist der Anfang des Concerto in *D* dur von J. G. Pisendel (DDT 29/30).

ausgehen zu müssen, als sie die Musik von sich aus zu leisten vermag, mit eigenen Mitteln eine befriedigende musikalische Wirkung zu erreichen. Die Betrachtungsweise Scheibes führt uns also nur zu der gemeinsamen Wurzel von Sprache und Musik. So hätten wir hier wieder ein Beispiel für die eigentümliche Neigung der Nachahmungsästhetik, den geheimen Verbindungsfäden zwischen beiden Künsten nachzugehen und die tieferen außermusikalischen Bedingungen der Musik als Kunst aufzuspüren.

Gradatio ist nach Scheibe die Steigerung des Affektes in einem Musikstück zu immer größerer Spannung[1]. Sie vermag daher die formale Gestaltung desselben vermöge ihrer formbildenden Kraft entscheidend zu beeinflussen, weswegen sie auch „eine unumschränkte Kenntnis der Affekten und alles dessen, was man durch musikalische Töne ausdrücken und vorstellen kann", und „größte Einsicht in alle Regeln, die zur musikalischen Setzkunst gehören", erfordert. Die Gradatio ist ein so völlig musikalisches Aufbauprinzip, daß sie mit selbständigen Musikformen, insbesondere des 18. Jahrhunderts, identisch ist. Namentlich kommt dafür die sog. Steigerungsfuge in Betracht. Man kann da an die Bachschen Kantatenchöre „Schwingt freudig euch empor" (Bd. 7, S. 223) oder „Gott fähret auf mit Jauchzen" (Bd. 10, S. 95) denken, wo sich die Affektsteigerung mit einer starken Bildwirkung verbindet, also der Figur zugleich eine Metapher innewohnt.

Die gleiche Bedeutung für die Formbildung hat der Gegensatz (Antithesis). Scheibe erkennt als solchen nicht überhaupt jede klangliche Kontrastwirkung, wie es wohl nach Gottscheds Auslegung dieser Figur zu erwarten wäre (bei ihm Antitheton), sondern speziell das gegensätzliche Verhältnis zwischen Dux und Comes in der Fuge, dann auch die Manier, in Konzerten das Soloinstrument nicht sogleich mit dem eigentlichen, vom Tutti zuvor gebrachten Thema einzuführen, sondern mit „ganz neuen Erfindungen", die aber mit der Hauptmelodie thematisch verbunden sein müssen. Diesem, wesentlich die artistischen Finessen des doppelten Kontrapunktes betreffenden Gegensatz sind im Hinblick auf die Praxis natürlich noch eine Reihe rein klanglicher Kontrastierungen hinzuzuzählen, z. B. rhythmische, dynamische, agogische usw.

Ferner die Zergliederung (Distributio). Sie besteht darin, daß „man einen Hauptsatz eines Stückes auf solche Art ausführet, daß man sich bei jedem Teil desselben besonders aufhält". Die starken formbildenden Fähigkeiten dieser Figur sind wieder unverkennbar. Sie trage, sagt Scheibe, zur vollkommenen und geschickten Ausarbeitung einer Fuge sehr viel bei; man könne aber auch den „Hauptsatz" eines Konzertes auf diese Art zerteilen, was zu einer „vortrefflichen Wirkung" führe[2].

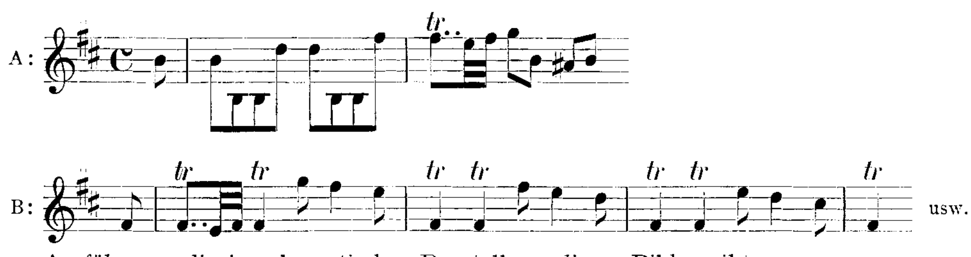
---

[1] Crit. Mus.; S. 697: „.. den Ausdruck der Sache oder die Stärke der Musik immer wichtiger und nachdrücklicher zu machen". „Wie schön ist es nicht, wenn der Anfang nur ganz schwach und fließend, die Folge aber immer höher steiget und wenn daraus endlich die stärkste Melodie und Harmonie entsteht". Die Gradatio, Climax bei Gottsched, war in der älteren musikalischen Figurenlehre identisch mit einer sehr gewöhnlichen Figur, der Anabasis, die jede aufsteigende Tonfolge bezeichnete (so bei Maur. Vogt). Diese neue Bedeutung hat ihr also erst Scheibe gegeben.

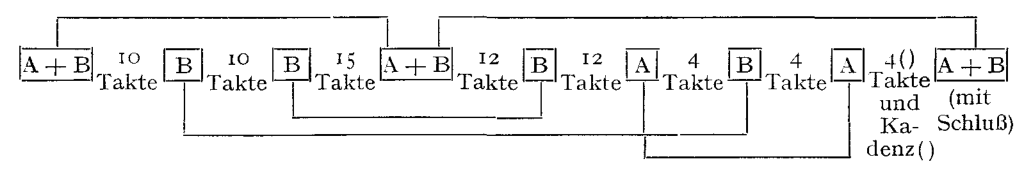
[2] Ein treffendes Beispiel dafür ist der erste Satz des *h*moll-Flötenkonzertes von J. A. Hasse (DDT 29/30, S. 33). Es kommt da ein folgendermaßen zerteiltes Thema (erster Teil A, zweiter B)

Zuletzt ist die Wiederkehr (Epistrophe) zu nennen, deren Eigenschaft als musikalisches Gestaltungsprinzip sich gleichfalls auf den ersten Blick kundtut. Im Grunde ist sie gleichbedeutend mit dem liedmäßigen Refrain, wodurch ihre Herkunft von der alten Tanzform des Rondeau wahrscheinlich wird. Scheibe warnt, diese Figur mit der einfachen Wiederholung zu verwechseln: dort Nachahmung eines poetischen Vorbildes, hier formbildende musikalische Arbeitsweise. Dem entsprechen Scheibes Anweisungen für ihre Verwendung: der Schlußsatz einer Nebenperiode sei „zu einer gewissen Zeit und nach einer bestimmten Ordnung" zu wiederholen, wie man etwa alle Strophen in einer „gewissen Art von Oden" so einrichte, daß „sie mit den letzten Zeilen der ersten Strophe können geschlossen werden". Er denkt sich die Anwendung der Wiederkehr besonders vorteilhaft in Konzerten und Sonaten, dann auch in der Vokalmusik, in Arien und instrumental begleiteten Rezitativen, in die man ritornellmäßig kurze Chorsätze einzufügen pflegte [1]. —
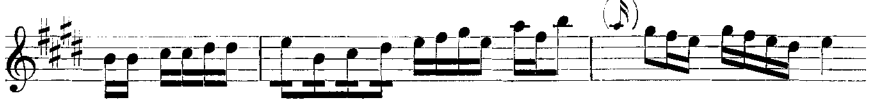
Die Musik ist weiblichen Charakters; sie vermag die Entwicklung ihrer Formen und Techniken nicht aus sich selbst hervorzutreiben, sondern bedarf dazu der Stütze vom Außermusikalischen her. — Diesem Gedanken Richard Wagners hat A. Schering kürzlich [2] den Hinweis angeschlossen: die Verschiedenheit musikalischer



zur Ausführung, die in schematischer Darstellung dieses Bild ergibt:



[1] Der eben genannte Konzertsatz von Hasse könnte auch für die Wiederkehr Beispiel sein. Am Schluß desselben steht eine Kadenzformel, die im Verlauf des Stückes mehrfach zu Gehör kommt. Noch mehr den Angaben Scheibes entspricht der gleichfalls schon genannte Konzertsatz in *E* dur von J. S. Bach, der überhaupt für die Figurenlehre von Wichtigkeit ist. Am Ende des vom Tutti und der Solovioline gemeinsam vorgetragenen Themas steht eine Figur,



die nicht weniger als fünf Mal, von einer Anspielung im Mittelstück des Satzes abgesehen, erscheint. Ein drittes Beispiel findet sich in dem Konzert für zwei Violinen von J. S. Bach (Bd. 21, S. 41). Hier ist es allerdings nicht eine Nebenperiode, sondern das Thema selbst, das — unverändert in melodischer und rhythmischer Gestalt — ebenfalls fünf Mal auftritt und als solches auch den Schluß bildet. Bei den Ritornellarien und -rezitativen hat Scheibe wohl an die Oper gedacht.

[2] Bach-Jahrbuch 1928, S. 120.

Stilperioden lasse sich daraus herleiten, wie jene außermusikalische Stütze einmal in dieser, einmal in jener Region des Geistigen zu suchen sei. Dies, auf unser Thema angewandt, würde es wahrscheinlich machen, daß ein Teil von der Eigentümlichkeit des musikalischen Spätbarockstils wesentlich bestimmt ist durch die Rhetorik der Nachahmungsästhetik.

Die unbekannte Urfassung von Mozarts Figaro

Von

Siegfried Anheißer, Köln

I.

Wer sich je mit Mozarts Figaro und seiner Entstehung befaßt hat, wird beim Lesen dieser Überschrift stutzen; denn liegt in der Berliner Staatsbibliothek nicht die Figaro-Partitur von Mozarts eigener Hand?

Und doch ist sie — wenigstens in wichtigen Teilen — nicht die Urhandschrift. Wir kennen ihr Schicksal erst vom Jahre 1800 an; bis dahin ist ihre Herkunft in Dunkel gehüllt.

Und auch ihre Gestalt gibt uns manches Rätsel auf. Sie ist zwar im üblichen Querformat Mozarts mit 12 Notensystemen geschrieben, aber nicht in einem Zug, einer Schrift und einer Tinte, sondern so kraus wie nur möglich. Mozart hat offenbar die Arien einzeln, so wie sie ihm gerade die Stimmung diktierte, niedergeschrieben; jede Arie bildet für sich ein Buch Blätter und trägt die Überschrift mit der Bezeichnung des Aufzugs, des Auftritts und der Personen, sonderbarerweise nicht auch eine Nummer. Diese Nummern sind erst später mit Rotstift zugefügt worden. Am Schluß der Arien steht oft ein Hinweis auf das folgende Rezitativ.

Diese Rezitative sind dann nach Bedarf dazwischen auf besonderem Bogen eingefügt worden, wieder in den verschiedensten Schriftzügen, also zu den verschiedensten Zeiten entstanden. Regelmäßig haben sie am Schluß im Zug der jeweiligen Handschrift einen Hinweis auf die nun folgende Arie.

Auch die Nummerierung der Seiten gibt kein klares Bild; es laufen zum mindesten zwei Nummerierungen nebeneinander und durcheinander. Die wichtigere ist wohl die mit einem braunroten Stift, von dem auch die Nummern der Arien stammen; sie rührt vielleicht von Mozart selbst her.

Zuguterletzt ist auch das Papier nicht einheitlich, insbesondere fällt an manchen Stellen ein außergewöhnlich dickes und rauhes Papier auf. Wir haben also ein Manuskript vor uns, das schon durch seine äußere Form zu allerlei Vermutungen Anlaß geben kann, andrerseits als alleinige Grundlage für Schlüsse einen sehr unsichern Boden darstellt. Hieran ändert auch die Tatsache nichts, daß Mozarts Opernhandschriften durchweg so aussehen.

Meine langjährige Beschäftigung mit dem Werk, seinen verschiedenen Niederschriften und Textbüchern (aus Anlaß meiner neuen Übersetzung, die im Dezember vorigen Jahres als Klavierauszug erschien [1]) hat mir nun die Überzeugung gegeben, daß die Berliner Handschrift nicht die Urschrift des Figaro ist. Von dieser haben wir leider lediglich eine Abschrift, und zwar nur des ersten und zweiten Aufzugs; sie gehört der Fürstlich Fürstenbergischen Bibliothek in Donaueschingen.

II.

Bei meiner Arbeit mußte ich mit Erstaunen sehen, daß bis heute die Mozartforschung gerade den Punkt der Enstehung des „Figaro" so gut wie ganz ununtersucht gelassen und die vorliegenden Quellen, die allerdings schwer zugänglich sind, anscheinend noch nie verglichen hat. Abert (6. Aufl., II, 113) erwähnt nur flüchtig in einer Anmerkung, Mozart habe an der Partitur „noch geändert, als bereits Abschriften davon genommen waren". Welche Abschriften das sein sollen und wo sie liegen, sagt er nicht, und seine Literaturnachweise behandeln nur das aus dem übrigens recht unzuverlässigen Revisionsbericht von Julius Rietz sattsam Bekannte.

Für meine Feststellungen dienten mir folgende Unterlagen:

1. Das Textbuch der Wiener Uraufführung 1786, nachstehend T 86 genannt,
2. die eben erwähnte handschriftliche Partitur des 1. und 2. Aufzugs der Donaueschinger Bibliothek (Do),
3. der handschriftliche Kucharzsche Klavierauszug (Ku),
4. das Textbuch der Florentiner Aufführung, Frühjahr 1788 (Fl. 88),
5. die Berliner Handschrift von Mozarts Hand (Hs Bln)

Das einzige mir bekannte Exemplar des Textbuchs 1786 — Abert (6. Aufl., II, 115) bezeichnet es als verschollen — liegt heute in der Library of Congress in Washington, als Bestandteil der ehemaligen Sammlung Albert Schatz, Rostock, deren Ankauf um den lächerlichen Preis von 1500 Mark durch einen wahrhaft tragischen Zufall von der damaligen Kgl. Bibliothek 1911 versäumt wurde, und die dann nach Amerika wanderte. Der freundlichen Hilfe Dr. Oliver Strunks von der Music Division verdanke ich eine Photokopie des Textbuchs.

Die Donaueschinger Handschrift hat Edward Dent entdeckt; sie enthält wie gesagt leider nur den ersten und zweiten Aufzug und muß, obwohl undatiert, von 1786 stammen; sie diente den Donaueschinger Aufführungen des Figaro als Singspiel in deutscher Sprache zur Grundlage (die erste Aufführung war am 23. September 1787). Der Chor des ersten Aufzugs ist das einzige Stück, dem eine deutsche Übersetzung zugefügt ist; sie stimmt mit dem Donaueschinger Textbuch 1787 (unvollständiges Exemplar im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien) überein. — Von Do ist bislang nur bekannt geworden, daß das Duett Susanna—Marcellina des 1. Aufzugs und die erste Cherubino-Arie fehlen und daß anstelle dieser beiden Nummern eine Cavatine der Marcellina steht (veröffentlicht von Alfred Einstein, ZfM XIII, 4).

Der Kucharzsche Auszug ist 1787 anläßlich der Prager Aufführungen entstanden. Das von mir benutzte Exemplar gehört der Nationalbibliothek Wien (Hs 16566 MS).

[1] Verlag: Programmdienst der deutschen Rundfunkgesellschaften, Berlin.

Vom Textbuch der Aufführung im Teatro della Pergola (heute Teatro degli Immobili) in Florenz 1788, von der wir leider garnichts näheres wissen, liegt ein Exemplar in der Staatsbibliothek Berlin [1].

Ein Vergleich dieser Unterlagen zeitigte das überraschende Ergebnis, daß wir in der Donaueschinger Abschrift eine bisher unbekannte erste Fassung, den Ur-Figaro, vor uns haben. Grundlage dieser Feststellung ist vor allem die Tatsache, daß T 86 an einigen Dutzend Stellen kleinere oder größere Abweichungen von der Berliner Handschrift im laufenden Text aufweist, die, abgesehen von wenigen Ausnahmen, sich ebenso in den Rezitativen von Do vorfinden; und auch in den Arien finden sich außer dem oben Aufgezählten wichtige Unterschiede.

Bevor dies im Einzelnen dargelegt wird, muß kurz noch eine weitere Partitur erwähnt werden, die Stefan Strasser [2] für die Lösung der Frage heranzieht, warum Mozart im Terzett Nr 13 die Stimmen der Gräfin und Susannas vertauscht hat, die von Kopistenhand stammende Partitur „Le Nozze di Figaro, rappresentata nel teatro di Praga l'anno 1787“ in der ehemal. Kgl. preußischen Hausbibliothek, Berlin (im folgenden P Str genannt). Strasser hat es sehr wahrscheinlich gemacht, daß die Partie der Susanna ursprünglich nicht für die Storace bestimmt war, sondern daß diese sich erst später dafür entschieden hat. Sie konnte, wie Strasser weiter sehr einleuchtend folgert, als Primadonna (sie war mit jährlich etwa 3250 Gulden die weitaus höchstbezahlte Kraft, es folgten Mandini mit Frau zusammen 2811, Benucci für 9 Monate 2072, Bussani 2424, die Lange 1706, O'Kelly 1641, die Cavalieri 1200, Salieri 853, da Ponte 600) [3] im Ensemble nicht das untere System singen. P. Str. zeigt im Terzett und im Finale Nr. 15 Susanne in der unteren Stimme. Hs. Bln. würde somit in den „Nummern“ schon die für die Uraufführung in Wien vorgesehenen Abänderung der Urfassung enthalten, also nicht das Urmanuskript Mozarts, wenigstens in den in Frage kommenden Teilen, darstellen. Mozart muß also, während die Wiener Aufführungen noch liefen, Hs Bln zum Einüben nach Prag gesandt haben (das beweist auch schon ein Vergleich mit Ku), während das Manuskript der Urfassung in seiner Hand blieb. Es begleitete ihn dann später nach Prag, und aus ihm gingen, sei es nun in Prag oder in Wien, Do und P Str hervor. Beide haben wesentliche Übereinstimmungen, wie sich später noch zeigen wird; daß von diesen beiden wieder Do die ältere sein muß, somit die Urfassung oder — die noch zu behandelnde Cavatine der Marcellina zwingt vielleicht zu dieser Einschränkung — die der Urfassung am nächsten stehende ist, will ich nachstehend darzutun versuchen, und zwar zusammenhängend zuerst aus den Rezitativen und dann ebenso aus den Arien und Ensembles.

---

[1] Es ist auch schon deshalb interessant, weil aus ihm hervorgeht, daß bei der Aufführung zwei Cembali mitwirkten, daß also damals noch das Cembalo auch zur Füllung des Orchesterklangs verwendet wurde. Am ersten Cembalo, demnach als Dirigent, saß Bartolommeo Cherubini, der Vater des Komponisten. (Auch Ku liefert einen kleinen Beitrag zu dieser Aufführungspraxis: im Rezitativ der Gartenarie trägt der langgehaltene *E*dur-Akkord Takt 12/14 die Bezeichnung „harp“ mit der anschließenden Schlangenlinie durch 2 Takte [also dauerndes Arpeggio] — somit auch hier Cembalo.)

[2] „Susanne und die Gräfin“, ZfM X, S. 208 ff.

[3] Für das Rechnungsjahr 1783/84, laut Teuber „Die Theater Wiens“ II, 2. Teil, S. 74.

Was nun die Rezitative angeht, so handelt es sich meist um kleine Ausfeilungen, um Glättungen der Verse. Die Rezitative sind ja keine Prosa, wie ich im Vorwort zu meinen Übersetzungen des „Re Pastore“ und des „Figaro“ ausführlich gezeigt habe, sondern freie Rhythmen. Und unter dem frischen Eindruck der ersten Aufführungen war diese Feile ein ganz natürlicher Vorgang. Hs Bln enthält auch die Rezitative in dieser verbesserten Form, Do aber überliefert uns die erste Fassung. Unter den Abweichungen zwischen T 86 und Do einerseits, (die z. T. auch noch bei Ku und Fl 88 zu finden sind) und Hs Bln andererseits fallen die folgenden besonders ins Auge:

	T 86, Do, Ku, Fl. 88	Hs Bln
Erster Aufzug		
nach Nr. 1, Takt 14	spiaccia	spiace
Takt 18/19	osserva un poco, se potriasi star meglio	guarda un poco, se potria meglio stare
nach Nr. 2, Takt 33	voglia	tenti
Rezitativ nach Nr. 3,	alle sue nozze	per le nozze
Takt 2	per parlarmi	a parlarmi
Takt 18	di dar per moglie (Ku = Hs Bln)	di dar in moglie
Rezitativ nach Nr. 6, Takt 32	Da Madama ei sarà	Da Madama sarà
Rezitativ nach Nr. 7, Takt 2	in traccia subito (Ku = Hs Bln)	. . . tosto
desgl.	io vo' ch' ei veda	. . . che veda
Takt 17	piano io mi volsi (Ku = Hs Bln)	io piano . . .
Zweiter Aufzug		
nach Nr. 10, Takt 70	t'aspetti nel giardino (Ku = Hs Bln)	attendati in
nach Nr. 12, Takt 16	col nastro io mi fasciai[1] (Ku = Hs Bln)	ohne „io“
Takt 28	col vestito (Ku = Hs Bln)	col mio vestito
Takt 34	forastiero (häufiger so)	forestiero (häufiger so)
vor Nr. 13, Takt 18	qualche cosa è caduto (Ku = Hs Bln)	. . . caduta
nach Nr. 13, Takt 14	Ciel che imprudenza	Che imprudenza

Es ergibt sich also, daß Do mit T 86 übereinstimmt, daß wir also demnach in Do eine Abschrift der Urfassung (die verloren ist), nicht aber etwa eine durch Flüchtigkeitsfehler verdorbene Kopie von Hs Bln vor uns haben. Sogar noch Fl 88 stimmt mit ihr überein und Ku, der zwischen Do und Hs Bln steht, hat in der Mehrzahl der Fälle die Fassung von Do.

Der Beweis zugunsten von Do läßt sich aber noch weit besser stützen als durch die vorstehenden Rezitativstellen, wenn wir die eigentlichen Nummern prüfen. Zunächst auch hier noch einige Textstellen, bevor wir zu den rein musikalischen übergehen:

Finale Takt 551/53, (Figaro)	stupori (2 mal) (Ku = Hs Bln)	stupor
Takt 559 (Antonio)	non foste cosi	. . . fosti . . .
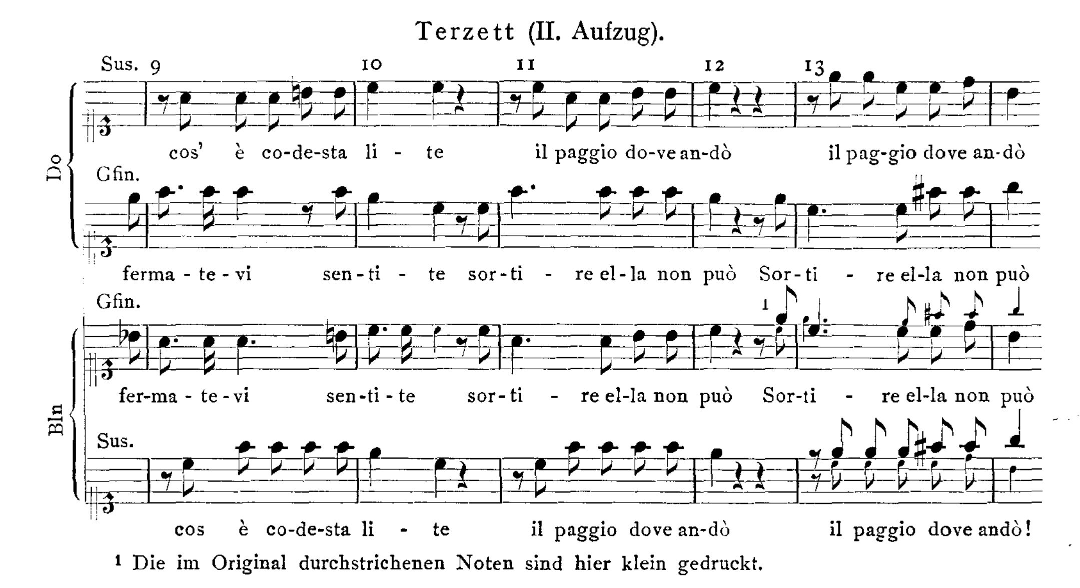
[1] Auch in den Noten völlig anders; s. später.

Wichtiger für uns als diese mehr philologisch interessanten Abweichungen sind die, die musikalisch ins Gewicht fallen, also vorerst das schon erwähnte Fehlen der ersten Cherubino-Arie und des vorhergehenden Duettes zwischen Susanna und Marcellina. Statt dessen finden wir, wie gleichfalls schon angeführt, eine Cavatine der Marcellina, eine ausgesprochene Sopran-Arie. Diese Stimmlage ist besonders deshalb interessant, weil auch die Marcellinen-Arie des vierten Aufzugs für einen Sopran geschrieben ist. — War denn die Marcellina ursprünglich eine Sopranpartie? Dann wäre es sehr erklärlich, daß das genannnte Duett mit Susanna (Nr. 5) fehlt, wo Marcellina als Mezzo unter dem Sopran Susanna singt. — Und dann — wir wissen ja schon aus dem Terzett des II. Aufzugs, daß Susanna erst durch spätere Abänderungen Mozarts in die Oberstimme aufrückt (s. auch Revisions-Bericht S. 80). Nach dem ungeschriebenen Gesetz der italienischen Oper wies der Rang der Personen ihnen auch die Stimmlage an, die „fürnehmste", die Gräfin, hatte danach Anspruch auf die Oberstimme, Marcellina, die Beschließerin und ehemalige Erzieherin jedenfalls auch den auf eine höhere als die Zofe Susanna. Und kurz und gut, so ist es auch im „Figaro" ursprünglich gewesen: Susanna singt nicht nur unter der Gräfin, sie singt auch unter der Marcellina, sie singt sogar unter dem Cherubino! Und wo sie allein singt, ist ihre Stimme auch entsprechend geführt. Also lassen wir Do sprechen:

Nr. 1 Duett: Takt 82 d'' statt g''
Takt 83 h' statt des ersten g''
außerdem stehen in Takt 81 und 82 statt der Viertelpause bei Susanna und Figaro 2 Achtelnoten:
g' g' (Susanna) bzw. g g (Figaro).
Nr. 12 Arie der Susanna: Takt 20 d'' g' statt g'' d''
(Takt 60 d'' a' statt a' d'')
Takt 116 h' statt g''.

Besonders interessant ist die Gestalt des Terzetts Nr. 13: Hs Bln hat, wie schon gesagt, eine Anzahl Änderungen von Mozarts Hand, die der Susanna nachträglich die obere Stimme geben, und nun möchte man annehmen, in Do diese ursprüngliche Fassung ohne die Umänderungen zu finden. Aber die Lage ist verwickelter. Vor allem fehlen in Do die Takte 53—61 und 118—132, mit den letzteren also die überraschende Wendung zum Rezitativ. Ist es schon an sich unwahrscheinlich, daß es sich um „Striche" handelt, was ja immerhin möglich wäre, so zeigt ein Vergleich von Hs Bln mit Do, daß noch so manche Abweichungen vorhanden sind, die sich nicht durch solch handwerkliches Vorgehen erklären lassen. Mozart muß das ganze Stück umgearbeitet und dann in die neue Fassung noch Verbesserungen für die Umstellung der beiden Stimmen eingetragen haben. Betrachtet man Do und Bln gegeneinander, so zeigt Do den ungezwungen stets nur für eine Susanne als Mezzo-Sopranistin Schreibenden, Bln ein Hin- und Herschwanken, aber ein gelegentliches Verfeinern und Vertiefen, nicht zuletzt in den beiden obengenannten größeren Zusätzen. Gleich nach den einleitenden Takten beginnen die Abweichungen in den Einsätzen der Frauen:

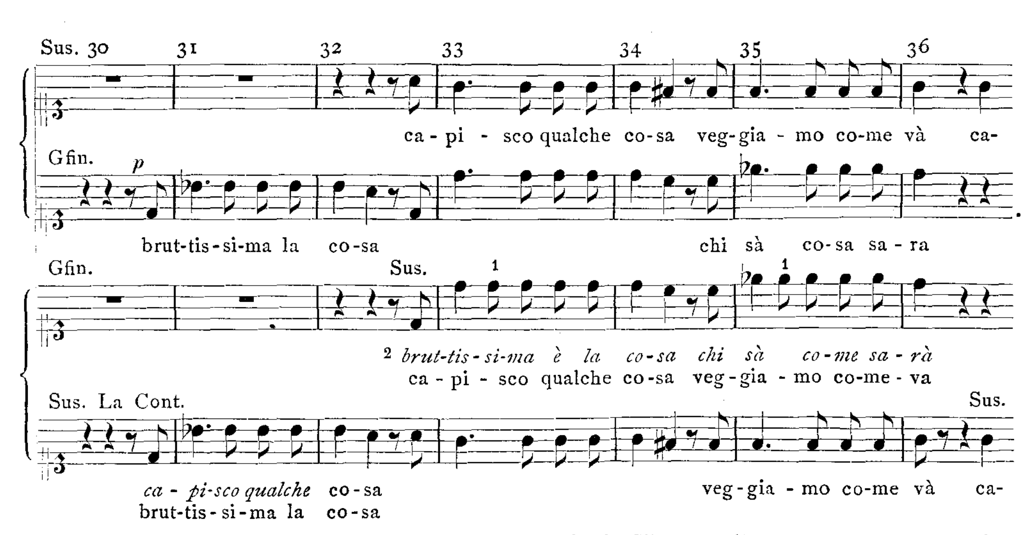
Terzett (II. Aufzug).



[1] Die im Original durchstrichenen Noten sind hier klein gedruckt.

(Do hat sonderbarerweise für Susanna das obere System, während in Hs Bln die Gräfin oben steht, also beide Niederschriften ordnen die Stimmen „falsch" an.) Der Unterschied beider Fassungen fällt durch die Übereinanderstellung mühelos auf, die im Original durchgestrichenen und hier klein gedruckten Noten sind die von Mozart selbst ausgetilgten; schon aus diesen Takten geht hervor, daß Hs Bln nicht die Vorlage für Do gewesen sein kann, Bln müßte sonst schon Takt 8 und 9 Ausstreichungen haben.
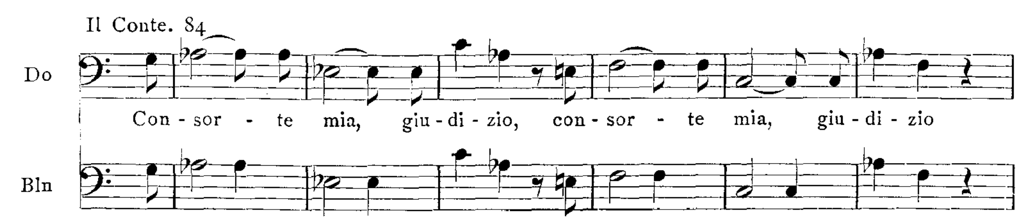
In den Takten 30—40 hat Mozart dann noch je zweimal durch Zusätze von „Sus", „La Con", durch Abänderungen im Text, durch Rasuren (Takt 37, 38 bei den Noten der Susanna) die Umstellung der Stimmen durchzuführen versucht,



[1] Im Original so eng geschrieben, daß beide Mal die Silbenverteilung nicht zu erkennen ist; die Note ist beide Male überflüssig und fehlt bei Ku.

[2] Die im Original durchstrichenen Worte sind kursiv gedruckt.

aber offenbar dann die Lust daran verloren, weil die Sache zu unübersichtlich wurde, und das weitere der Intelligenz der Ausführenden überlassen. Sehr fein ist der Wechsel in der Stimmführung: Takt 30—32 die Gräfin, Takt 33—34 Susanna, während bei Do die Gräfin die Führung behält. In anderer Form finden wir eine solche Verfeinerung Takt 84—88:



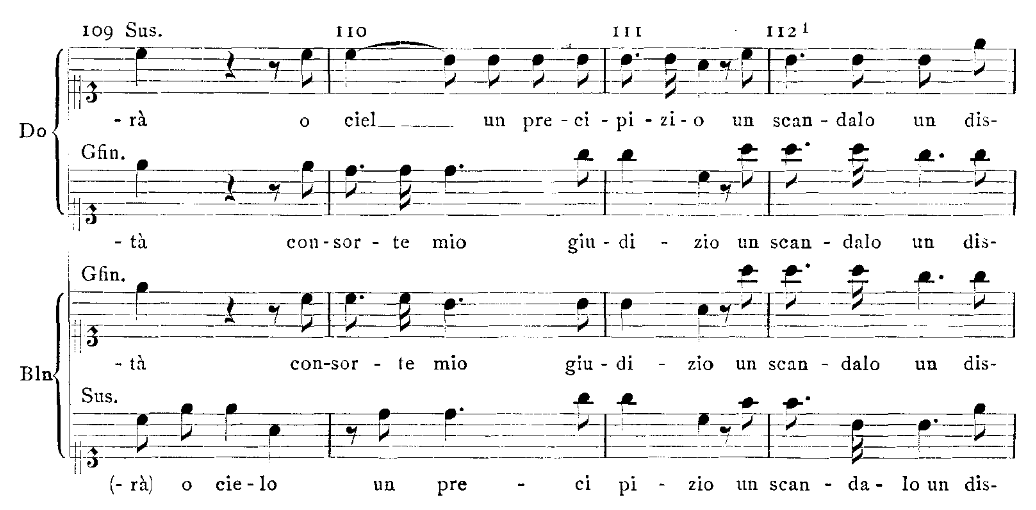
Hs Bln gibt der gezügelten Beruhigung angemesseneren Ausdruck.

Weiter zu vermerken ist Takt 46—53. Mozart ändert da für Susanna die Fassung von Do und gibt — mit Recht — der lauschenden neugierigen Zofe leichteren Rhythmus:

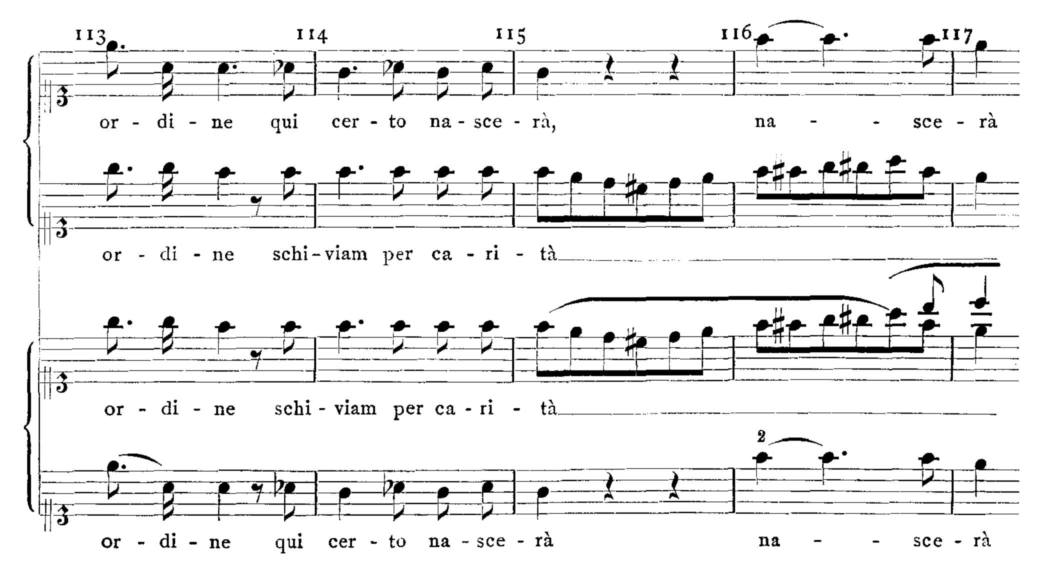
Sus. 46 47 48 49
Do
ca - pi - sco qual - che co - sa, qual-che co - sa veg-
Gfin.
brut - tis - si - ma è la co - sa, brut - tis - si - ma è la co - sa, chi
(Gfin.) Sus.
Bln
brut - tis - si - ma è la co - sa, brut - tis - si - ma è la co - sa, chi
(Sus.) La Con.
ca - pi - sco qual-che co - sa, ca - pi - sco qual-che co - sa veg-

50 51 52 53 Ob.
gia - mo co - me và co - me va
Bl.
sà co - sa sa - rà
Bässe
sà co - sa sa - rà
gia - mo co - me và co - - me và

Sonderbarerweise verläßt Rietz in der Partitur der Gesamtausgabe hier völlig — und ohne Hinweis im Revisionsbericht — die Hs Bln, deren getreues Abbild er doch sein will, und bringt eine dritte Fassung, die sich erstmalig im ersten gedruckten Klavierauszug (von Neefe bei Simrock) findet; woher sie stammt, ist mir nicht bekannt. — Nun folgt der erste der beiden Striche, der von 53—60, so daß für Do im Orchester Takt 53 gleich Takt 61 wird. — In Takt 104—109 behält bei Hs Bln die Gräfin die obere Stimme, Rietz gibt sie, anlehnend an Takt 30—40, der Susanna, von Takt 109



[1] Ob die Noten der Sus. falsch rhythmisiert oder falsch auf den Zeilenraum verteilt sind, läßt sich nicht entscheiden; sie stehen jedenfalls Note für Note über denjenigen der Gräfin (und des Grafen).



[2] Mit Ausbesserung einer halben Note, außerdem bei Gräfin die vier letzten Textworte ursprünglich anders (unleserlich).

verläßt er wieder Hs Bln völlig und gibt wie oben Takt 46—53 eine dritte Fassung, deren Ursprung dunkel ist, die aber ebenso in dem Neefeschen Auszug wiederkehrt [1].

Endlich weicht Rietz in Takt 124—128 von Hs Bln ab (diese Takte fehlen in Do, wo der zweite Strich die Takte 118—132 umfaßt). In Takt 124 ist die Note der Gräfin *c* ($^1/_4$), nicht *h* ($^1/_8$), und ab Takt 127 vertauscht er wieder selbständig die Stimmen und verläßt die Führung in Terzen (wie oben Takt 112). Die Takte 125—128 sind mit den schon wiedergegebenen Takten 110—113 identisch. (Der

[1] Zu den in den beiden letzten Notenbeispielen wiedergegebenen Takten muß auch die Fassung von P.Str. herangezogen werden. Sie zeigt ebenso ein Herumdoktern und beweist auch hier die Überlegenheit von Do, wegen der größeren Einheitlichkeit in der Führung der beiden Stimmen, was auf Do als Urfassung hinweist. — Übrigens trifft manches, was Strasser (S. 209) zu sagen weiß, nicht zu. Susanna nimmt nicht „höchst unbescheiden" immer vor der Gräfin das Wort, sondern sie hilft, der Aufforderung des Grafen folgend, bitten, und logischerweise antwortet erst auf beider Bitten die Gräfin, die auch nicht „zwischen ihre beiden Dienstboten", sondern zwischen den Grafen und ihre wortgewandtere Helferin und Vertraute „zu stehen kommt". Auch was das schmeichelnde Motiv des Grafen und Susannas und das Gegenthema der Gräfin angeht, so kann man solche Stellen nur allzuleicht rechts und links herum auslegen. Es kann in Takt 246/8 Mozarts Wille gewesen sein, daß Susanna die energische Phrase der Gräfin aus Takt 239/41 deshalb übernimmt, um zu zeigen, wie die Gräfin durch Susannas Bitten gewissermaßen majorisiert und umgestimmt zu werden scheint. Zudem muß man das „bittende" Motiv doch weiter fassen; es ist eher das szenische Motiv des ganzen Allegro-Abschnitts. Takt 171 (5. Takt des Allegro) tritt es auf, wenn von „Bitten" noch gar keine Rede, ja der Graf noch im Kabinett abwesend ist. Für ihn kommt dann in Takt 175 erst noch ein weiteres Motiv der Verwirrung an die Reihe, und das bittende Motiv wird in Takt 334/41, wenn auch nur in der Begleitung, ausschließlich der Gräfin zugeteilt. Sie kann es daher im Ensemble (T. 247/8) ruhig selbst benutzen, ohne daß man Mozart einen Fehler anstreichen dürfte, ebenso Takt 250/51. In Hs Bln ist daher Do lediglich wegen der Stimmlage (*as''* gegen *f'*) umgeändert, also nur die letztgenannten Takte, während 247/48, wo die Stimmen sich mehr das Gleichgewicht halten, in der ursprünglichen Fassung bestehen blieben. Bei Do ergibt sich folgendes Bild: Bis Takt 248 stimmt es mit Hs Bln überein, in Takt 249 lauten die Noten der Gräfin *as*, *b*, *g*, von Takt 250/53 an werden dann die beiden Stimmen vertauscht, wobei das *e''* der Gräfin (Takt 250) in zwei Noten, halbe plus viertel, zerlegt wird (der Text bleibt). Dies als Dreiviertelnote motivfremde *e''*, das wir Takt 250 in Hs Bln und P. Str. finden, zeigt zur Genüge das Flickwerk und bestätigt Do wiederum zweifelsfrei als die früheste, als die Originalfassung. — Die von Strasser (S. 212, nebst Anm. 2) für seine Handschrift als Zeugen aufgeführten Stellen gelten auch, soweit sich das aus seinen ungenauen Angaben nachprüfen läßt, für Do, nämlich die Oboenführung in Nr. 4, Takt 44 nach unten, ferner Nr. 12, Takt 12. Hier hat Do in der Singstimme *a'* statt *d'*; der lustige Nonensprung kann nur die spätere Fassung sein. — Endlich möchte ich an dieser Stelle kurz meine Meinung zu Strassers Gartenarien-Hypothese umreißen, daß nämlich diese Arie ursprünglich für die Gräfin bestimmt gewesen sei. Ich halte das für nicht wahrscheinlich, wenn auch die dramaturgische Begründung Strassers gut ist; unwahrscheinlich deshalb, weil, wie aus Abschnitt III meines Aufsatzes hervorgeht, das gedruckte Textbuch die Änderungen, die Mozart an der Dichtung Da Pontes vornimmt, nicht berücksichtigt, so im Falle des Briefduetts, des Schlußensembles im 1. Finale usw. T. 86 zeigt aber schon die Gartenarie als der Susanna gehörend. Dann habe ich in einem Aufsatz „Mozarts Gartenarie und ihre Rätsel" (Kölnische Zeitung 1931, Nr. 559 u. 573) nachgewiesen, daß die Gartenarie garnicht für die Gräfin denkbar ist, da ihr Witz ein ständiger Doppelsinn ist, der nur im Munde Susannas möglich scheint. Der lauschende Figaro soll glauben, sie gelte dem Grafen, während sie genau so gut auf Figaro paßt. Außerdem besitzen wir noch eine zweite „Gartenarie" in einer ausgeführten Skizze Mozarts (vgl. meinen Klavierauszug-Nachtrag, S. 323) mit ebensolchem Doppelsinn im Text. Da alles, wie auch Strasser sagt, sehr schnell gehen mußte, ist es wohl unwahrscheinlich, daß, wenn man sich „recht und schlecht behalf", man bei der Umänderung von der Gräfin zu Susanna nun auch noch zwei Fassungen für Susanna gerichtet und vertont haben soll.

Vollständigkeit halber sei noch erwähnt, daß in Hs Bln Takt 122—124 bei Gräfin und Susanna die ursprünglichen Noten [nicht auch der Text!] ausradiert sind.) — Ku zeigt durchweg die Fassung von Rietz; lediglich in Takt 84—88 hat er beim Grafen viermal und Takt 113 bei der Gräfin das a als punktiertes Viertel ohne folgende Pause.

Damit verlassen wir das Terzett mit all seinen kleinen Rätseln; angemerkt sei indes noch, daß in Hs Bln das zweite und dritte Blatt (also ab Takt 19) umnumeriert sind: Seite 203 und 205 (Takt 19—49) trugen zuerst die Zahlen 207 und 209, das erste Blatt ist also wohl später *neu geschrieben* worden.

Im folgenden Duettino Nr. 14 „Aprite" finden wir zunächst, daß es die Fassung mit 54 und nicht mit 44 Takten enthält, für die Rietz sich entschließt. Diese Ausmerzung der Takte 13—16, 27—28 und 37—40 ist schwerlich Mozarts Wille gewesen. Die fraglichen Takte haben in Hs Bln über der obersten Notenzeile zu Anfang und Schluß lediglich eine kleine Klammer (), etwa 1 cm hoch, allerdings anscheinend mit demselben braunroten Stift, der Nummern und Seiten zählt und die sehr wohl von Mozart stammen könnte. Wenn Mozart aber etwas ungültig machen will, streicht er sehr energisch aus (vgl. das Terzett, vor allem auch den Schluß der Gartenarie usw.). Die Auslassungen sind wenig organisch; die erste schaltet (in Takt 13—14) das zweite Motiv (aus Takt 3—4) aus, die zweite ebenso; sie bringen dadurch eine gewisse Einförmigkeit. Die dritte zerreißt, wie schon Abert bemerkt, gar den Text, es fallen die nicht unwichtigen Verse

un vaso o due di fiori
più mal non avverà

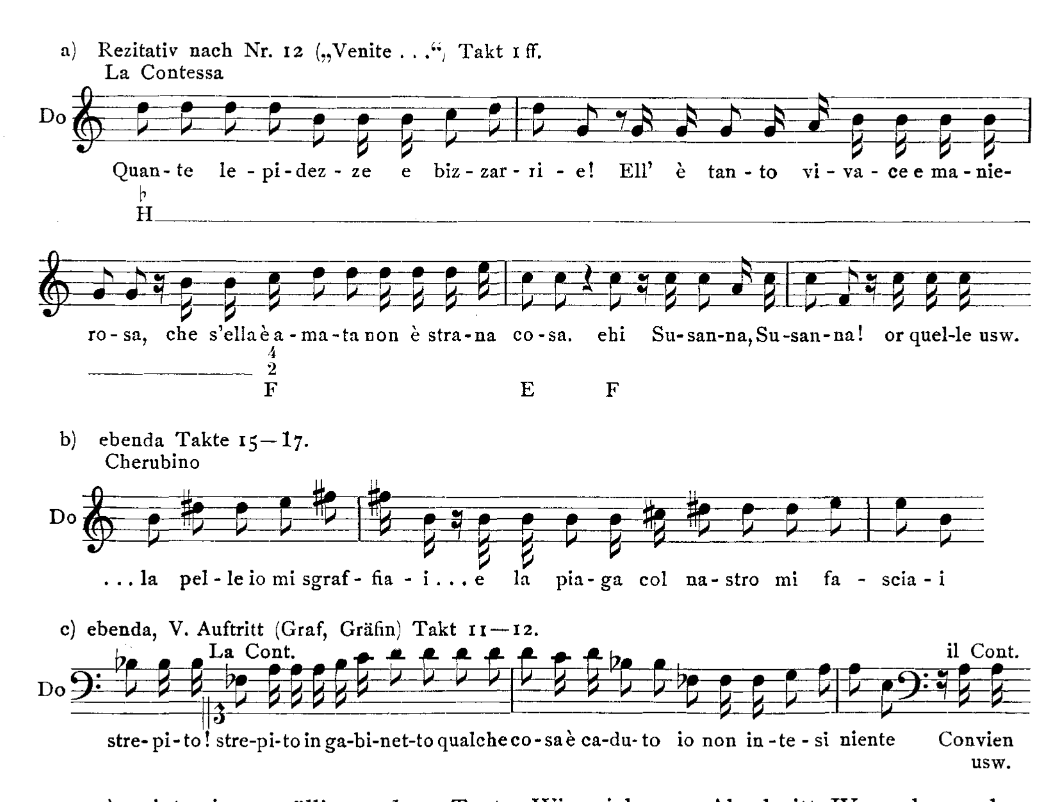
fort; recht bedenklich! — Das Wichtigste ist, daß auch in diesem Duettino bei Do *Susanna die Unterstimme singt*. Es kommen hier vor allem die T. 20—26[1] in Frage. Nun das Überraschendste: Bei der ersten Note des „le porte son serrate" steht im Zuge der Handschrift des Kopisten, also offenbar aus Mozarts Originalvorlage übernommen, ein „NB". Es ist hier — ganz abgesehen von der Storace — wohl Mozart selbst aufgefallen, daß es nicht angängig ist, den mannbaren Knaben über dem Mädchen singen zu lassen. Dieselbe Stimmvertauschung gilt Takt 29/30, ebenso fehlen in Takt 36 die vier wahlfreien g''.

Im ganzen *Finale* singt mit Ausnahme *einer* Stelle (Takt 635—637) „Lasciolo, lasciolo e parti" bei Do überall die Gräfin wieder über der Susanna und in den Takten 897/98 sowie 905/6 *sogar Marcellina über ihr!* — Susannas Worte, wenn sie aus dem Kabinett hervorkommt, lauten (Takt 131—133): cos' è quel stupore (c'' a' a' a' b' b'), ferner liegt in den Takten 209 (d'' statt g''), 292/3 und 295/6 (bei insgesamt 13 Noten) die Stimme tiefer; der Graf hat Takt 294 zwei Viertel statt zwei Achtel plus Viertelpause, die in Hs Bln so lustig für Antonios „Si" freigemacht sind. Endlich fehlt im Finale die ganze Episode kurz nach Figaros Auftritt von Takt 398 „Conoscete, Signor Figaro" bis zum Auftritt des Antonio. Sie fehlt auch in Fl. 88, findet sich dagegen bei Ku. Ob es sich hier nur um einen Strich handelt[2] oder ob die Szene nachkomponiert ist, läßt sich ohne die ver-

[1] Immer die Fassung von 54 Takten zugrundegelegt; sonst 16—22.
[2] Den der Kopist der Hs. Do selbstredend ausließ.

schwundene Urhandschrift nicht sagen; wahrscheinlicher ist mir, daß es sich um einen Strich handelt, denn die Szene ist dramaturgisch zu wichtig. Es ist fast die einzige, in der Figaro wirklich der überlegene Schlaukopf bleibt. Im 1. Aufzug läßt er sich mit seinem Brautschleier vom Grafen mattsetzen, zum Schluß des 2. Aufzugs muß ihm die Gräfin aus der Patsche helfen, und in den beiden letzten Aufzügen ziehen ihn die Frauen nicht einmal mehr ins Vertrauen. Nur in dieser einen kleinen Szene zeigt er sich als der, der er wirklich sein will; er läßt sich auf keine Weise fangen. Daß die Szene allerdings bei der Uraufführung weggefallen sein muß, werden wir später sehen. Interessant ist, daß Do beim Auftritt Figaros „Signori di fuori" als Tempo nicht Allegro (die Partitur schreibt sogar Allegro con spirito) hat, sondern Allegretto. Welches Tempo das sinngemäßere ist, läßt sich schwer entscheiden, ebensowenig, welches das Originaltempo gewesen ist. Jedenfalls würden beim Wegfall der Zwischenszene mit dem Tempo Andante zwei Allegros aufeinanderstoßen: der Auftritt Figaros und der Antonios (Allegro molto). Falls es sich also nur um einen Strich handelt, hat Mozart gewiß mit Rücksicht darauf das Allegro nachträglich in Allegretto verwandelt.

Den Schluß in der Aufzählung der Abweichungen mögen noch folgende drei Rezitativstellen machen:



a) zeigt einen völlig andern Text. Wie sich aus Abschnitt IV noch ergeben wird, ist in der Urfassung von 1786 der Text von T 86 nicht gesungen worden, sondern fraglos der hier aufgezeichnete;

b) weicht in den Noten stark von Hs Bln, im Text nur wenig von T 86 ab;

c) ist aber sehr bedeutungsvoll und beweist schlagend die frühere Fassung von Do. In T 86 wiederholt die Gräfin das Wort „strepito". Mozart übersieht das zunächst und läßt den Grafen gleich fortfahren: „in gabinetto qualche cosa è caduto". Die dazugehörigen Noten passen nur für den Baßschlüssel. Wie er dann wieder ins „Büchel" schaut, merkt er, daß er das Wort „strepito" der Gräfin vergessen hat, schreibt es mit dem Sopranschlüssel dazwischen, vergißt aber Baßschlüssel und Namen für die Worte des Grafen nachzutragen und läßt demgemäß auch die Gräfin ohne wieder neu den Sopranschlüssel und Namen zu setzen, fortfahren: „io non intesi niente". Der erste Takt hatte nun die 3/8 zu viel, die das zweite strepit(o) erforderte. Drum ließ Mozart bei der Abschrift es einfach fort. Aber Do und T 86 stehen wieder als Zeugen da gegen das Erstgeburtsrecht der Hs Bln! Dazu die schon oben vermerkte Abweichung caduto und caduta.

Nach allen diesen Ausführungen scheint ein Zweifel daran, daß wir in Do die Urfassung des Figaro vor uns haben, nicht mehr möglich zu sein. Dennoch ist der Beweis noch nicht erschöpft. Was jetzt ergänzend auszuführen ist, kommt dem Fragenkreis von einer andern Seite nahe. Do tritt jetzt mehr in den Hintergrund, wird Eideshelfer, und T 86 wird Mittelpunkt, wobei denn auch auf den III. und IV. Aufzug manches neue Licht, mancher Einblick in Mozarts Schaffen sich öffnen soll.

III.

Das italienische Textbuch 1786, bei Kurzbeck, Wien, gedruckt[1], ist wissenschaftlich bis jetzt noch nicht benutzt worden; zunächst folge hier das recht wichtige Vorwort im Urtext.

> Il tempo prescritto dall'uso alle drammatiche rappresentazioni, un certo dato numero di personaggi comunemente praticato nelle medesime; ed alcune altre prudenti viste, e convenienze dovute ai costumi, al loco, e agli spettatori, furono le cagioni per cui non ho fatto una traduzione di questa eccellente comedia, ma una imitazione piuttosto, o vogliamo dire un estratto.
>
> Per questo sono stato costretto a ridurre a undeci attori i sedeci che la compongono, due de'quali si possono eseguire da uno stesso soggetto, e ad ommettere, oltre un intiero atto di quella, molte graziosissime scene, e molti bei motti, e saletti ond'è sparsa, in loco di che ho dovuto sostituire canzonette, arie, cori, ed altri pensieri, e parole di musica suscettibili, cose che dalla solo poesia, e non mai dalla prosa si somministrano. Ad onta però di tutto lo studio, e di tutta la diligenza e cura avuta dal maestro di Cappella, e da me per esser brevi, l'opera non sarà delle più corte che si sieno esposte sul nostro teatro, al che speriamo che basti di scusa la varietà delle fila onde è tessuta l'azione di questo dramma, la vastità e grandezza del medesimo, la moltiplicità de' pezzi musicali, che si son dovuti fare, per non tener di soverchio oziosi gli attori, per scemare la noja, e monotonia dei lunghi recitativi, per esprimere tratto tratto con diversi colori le diverse passioni che vi campeggiano, e il desiderio nostro particolarmente di offerire un quasi nuovo genere di spettacolo ad un Pubblico di gusto sì raffinato, e di sì giudizioso intendimento. Il Poeta

[1] Gleichzeitig erschien dort (wie schon der Theaterzettel sagt) ein Textbuch in deutscher Prosa. Auch dies galt als verschollen; indes hat Teuber eines in Händen gehabt und Titelblatt, Vorwort und 2 Arien veröffentlicht („Die Theater Wiens" II, 2. Teil, 78f.). Wo das Exemplar liegt, gibt er leider nicht an.

Dem Druck des Textes lag offenbar Da Pontes Niederschrift zugrunde, ohne daß etwaige Änderungen Mozarts berücksichtigt worden wären. Es zeigt sich das zunächst am Schluße des II. Aufzugs. Bei Da Ponte folgt auf Basilios Aussage sofort das Tutti „Che bel colpo" und „Son confusa"; dann erst kommen Gräfin, Susanna und Figaro mit „Son tre matti", der Graf mit „Lo vedremo" usw., und nun heißt es als Abschluß „Tutti come sopra". Mozart verzichtet aber auf das erste Tutti und spart es dramaturgisch sehr richtig als Abschluß auf. (Die Vorwegnahme des Tutti findet sich auch Fl 88 und überhaupt in den italienischen Ausgaben bis ins 20. Jahrhundert, so im Textbuch Ricordi.) — Im IV. Aufzug soll laut Textbuch zu Beginn des Finales Cherubino außer dem „la lera" noch die erste Strophe des „Voi che sapete" (hier „Voi ch'intendete") trällern (Fl 88 hat nur das la la la lera).

Wichtiger sind zwei Stellen, die zugleich überraschendes Licht auf die heutige Gestalt der Oper werfen. Da ist zunächst die verschollene Arie des Cherubino im III. Aufzug. Bekanntlich enthält Hs Bln nach dem Rezitativ Barbarina / Cherubino mit Tinte den Vermerk „segue l'arietta di Cherubino" und, da diese Arie noch nicht komponiert war, 3 cm tiefer vorsorglich den weiteren Hinweis / : „dopo l'arietta di Cherubino viene Scena 7ma — ch'è un Recitativo istromentato con aria della Contessa: / ". Zu dem oberen Vermerk ist mit Rotstift „20", zu dem zweiten ebenso „21" hinzugefügt. Das ist alles, was wir bisher wußten. T 86 gibt uns nun den Wortlaut dieser Arie (die Fl 88 schon nicht mehr kennt):

Se cosi brami	(a parte)
Teco verrò:	Purche il bel ciglio
So che tu m'ami,	Riveggia ancor
Fidar mi vo:	Nessun periglio
	Mi fa timor.

Es scheint sicher, daß Mozart diese Arie vertont hat; denn sonst hätte er nicht nachträglich auch noch eine Nummer (20) für sie eingetragen. Und tatsächlich fehlt nun in Hs Bln ein Musikstück mit der Nummer 20. Kucharz gleicht das Fehlen dadurch aus, daß er das Rezitativ der Gräfin „E Susanna non vien" als Nr. 20, die Arie „Dove sono" als Nr. 21 zählt; das ist ganz ungewöhnlich, denn die entsprechenden Accompagnati des Grafen Nr. 17 (18), Figaros 26 (30) und Susannas (31) rechnen mit den dazugehörigen Arien stets nur als eine Nummer (die Zahlen in Klammern sind die von Hs Bln und Ku). Also ist offenbar die Cherubino-Arie komponiert, aber ausgeschieden worden; sie paßt nicht recht zu Cherubinos Gefühlen für die unbedeutende Kleine.

Die interessanteste Stelle von T 86 ist aber die des Briefduetts. Sie lautet:

Sus.	Nel giardino.	
la Con.	Fissiamgli un loco, Scrivi.	
Sus.	Ch'io scriva . . . ma signora:	
la Con.	Eh scrivi dico; e tutto	
	Io prendo su me stessa.	*(Sus. siede, e scrive.*
	Che soave zeffiretto	*(La Contessa detta*
	Verso sera spirerà,	
Sus.	*Verso sera spirerà,*	*(La Susanna ripete le parole della Contessa.*

la Con. *Sotto i pini del boschetto.*
Sus. *Sotto i pini del boschetto.*
la Con. Ei già il resto capirà.
Sus. Certo certo il capirà.
Sus. Piegato è il foglio . . . or come si sigilla? . . .
(piega la lettera.

Während sonst im Textbuch die Arien nach der ersten Zeile eingerückt werden, geschieht das hier nicht, sondern alle Zeilen beginnen gleichmäßig ganz links, als ob das Rezitativ weiterliefe; weiter verwendet der Druck zwei verschiedene Buchstabentypen: die senkrechte Antiqua für den Text und, wie üblich, eine kursive für die szenischen Bemerkungen; diese wird hier außerdem aber auch für den Brieftext gebraucht. Das Ganze gibt also ein Bild, das vermuten läßt, Da Ponte habe hier heineswegs ein „Duett" im Sinne gehabt. — Doch könnte ja immerhin eine Nachlässigkeit des Setzers vorliegen. Entscheidend für die Richtigkeit der ersteren Annahme wird aber das Fehlen des Reims am Schluße des Rezitativs („stessa"); einen reimlosen Rezitativschluß gibt es aber im ganzen Figaro nicht, ja wohl kaum irgendwo sonst in der Opera buffa oder seria.

Also stammt der Gedanke des Briefduetts erst von Mozart. Und nun haben wir auch den Schlüssel für die Varianten des Rezitativschlusses, die im Revisionsbericht (S. 82) verzeichnet sind. Mozart beginnt das Duett mit den Worten „Che soave zeffiretto" und muß nun vorher als Rezitativschluß einen Reim haben. Den findet er (oder Da Ponte), indem die beiden letzten Zeilen fallen und auf „Signora" die Reimzeile „Sei per tradirmi tu d'accordo ancora" folgen läßt. Nun ist allerdings fast sicher, daß zwischen diesem — auch musikalisch — tragischen Schluß und dem Briefduett zuvor noch ein anderes Duettino eingeschoben ist. Wir brauchen nicht nur mit Rietz zu sagen, daß der Übergang in der Stimmung zu schroff ist, sondern wir besitzen ja laut Revisionsbericht das Rezitativ, welches sich an dies (verlorene) Duettino angeschlossen hat, von Mozarts eigener Hand und mit der Überschrift „dopo il duettino", also „nach dem Duettino":

Or via scrivi, cor mio, scrivi
Gia tutto io prendo su me stessa.
(dettando)
Canzonetta sull'aria.

Und an dies Rezitativ schließt sich eine ausführliche Skizze des Briefduetts an, das genau wie das Original mit Susannas Wiederholung: „Su l'aria" beginnt. Also kann mit jenem Duettino nicht das Briefduett gemeint sein, sondern ein anderes, verlorengegangenes.

Und noch mehr: die Seite von Hs Bln, die die neue Reimzeile enthält, hat nicht nur anschließend den Hinweis „segue Duettino di Susanna e Contessa 22", sondern eine Zeile darunter den weiteren Hinweis (alles von Mozarts Hand) / : Dopo il Duettino manca ancora il piccolo Recitativo: / , und dies „kleine Rezitativ" ist das eben angeführte, vor der Skizze zum Briefduett. Endlich: dieselbe Seite von Hs Bln trägt unten links den Vermerk „fehlt Seite 83, 84". Auf diesen zwei fehlenden Seiten wird das verlorene Duettino gestanden haben.

Die endgültige Fassung ist bekanntlich wiederum anders. Sie findet sich auf derselben schon mehrfach genannten Seite der Hs Bln: der ursprünglich gereimte

Schluß ist gestrichen, und zwar beginnt der Strich mitten im Worte Sig - nora. Es folgt in den nächsten Zeilen „nore (so!) Eh scrivi dico; e tutti (so!) io prendo su me stessa. / : dettanto (so!): / Canzonetta sul'aria. Attaca (so!) il Duettino". Diese letzte Fassung, die auch Ku. und Fl. 88 haben, ist mit einer spitzen Feder, anscheinend nicht von Mozarts Hand, geschrieben (vgl. die vielen Fehler im Text; vgl. wegen der Schrift auch das im zweiten Aufzug auf das Terzett folgende Rezitativ „Dunque voi non aprite", das von derselben Hand und Feder stammt). Rietz bemerkt noch „trotzdem ist seine Echtheit nicht zu bezweifeln, denn den allerliebsten Einfall, daß die Gräfin schon vor dem Duett, im Schlußtakt des Rezitativs, zu diktieren beginnt, würde wohl schwerlich ein anderer als Mozart gehabt haben". Er vergißt, daß wir diesen allerliebsten Einfall ja auch in der von ihm selbst herbeigetragenen Skizze in Mozarts eigener Hand haben, also überhaupt kein Zweifel möglich ist. Der Einfall ist aber nicht nur allerliebst erfunden, sondern vor allem der Verlegenheit, über den nun wieder fehlenden Reim hinwegzukommen, zu danken.

IV.

Außer diesen Entdeckungen, die das gedruckte Textbuch uns ermöglicht, bildet das eine Exemplar, das sich in die Gegenwart hinübergerettet hat, durch einen ganz eigenartigen Zufall noch eine besondere Brücke hinüber zur Uraufführung und zu Do. Im Personenverzeichnis ist die Besetzung der Uraufführung handschriftlich zugefügt worden, was an und für sich nichts besonderes ist, da sich so etwas häufiger findet. Es ist uns nur ein Zeichen dafür, daß es tatsächlich für eine Aufführung des Jahres 1786 (nicht etwa später für 1789) verkauft worden ist. Die Namen sind abgekürzt (nur die erste Silbe und 2 Punkte), z. B. Man: für Mandini. Für die Darstellerin des Cherubin steht nur Sar: da, es war Sardy Bussani. Nun aber konmt das fast Wunderbare: verschiedene Stellen im Rezitativ und ganze Arien sind mit Bleistift umrahmt oder durchgestrichen. Wie Strunk in Washington festgestellt hat, ist das offenbar mit demselben Stift, der die Darsteller im Personenverzeichnis eingetragen hat, geschehen. Diese Streichungen bzw. Einrahmungen decken sich genau mit den Stellen, die in Do. fehlen. Sie seien nachstehend aufgeführt:

1. Aufzug

1. Rezitativ nach Nr. 2, Takt 19—24, „chetati" — „birbante",
2. das Duett Nr. 5 Susanna-Marcellina,
3. in dem darauffolgenden Rezitativ Takt 21—23, „che la vesti" — „merletti",
4. Nr. 6 Arie des Cherubino,
5. im darauffolgenden Rezitativ Takt 59—63 „A Cherubino" — „entrar",

2. Aufzug

6. Rezitativ nach Nr. 12, Arie der Susanna, Takt 1—6, „Quante bufonerie" —
7. im Finale die schon während Figaro-Episode, Takt 398—466, „Conoscete" bis zum Auftritt des Antonio,
8. im 3. Aufzug ist die Cherubin-Arie gestrichen, im 4. Aufzug die ebenfalls schon genannte Wiederholung des 1. Verses von Cherubins Canzonetta.
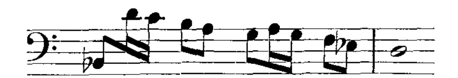
An sonstigen handschriftlichen Abänderungen ist noch folgendes zu verzeichnen: Nach dem Duett Nr. 5 zwischen Susanna und Marcellina ist in der ersten Zeile des Rezitativs „Va, vecchia pedante" das Wort „vecchia" durchgestrichen und „donna"

darüber geschrieben; die Sopran singende Marcellina ist also ausdrücklich verjüngt. Gegen Schluß des 3. Aufzuges, wenn Figaro Susannas Arm nimmt und mit ihr abgeht, ist die szenische Bemerkung: „Figaro prende per un braccio Ant., per l'altro la Susanna“ usw. dahin abgeändert, daß die Worte „un“ und „Ant. per l'altro“ durchgestrichen sind. Im IV. Aufzug endlich finden wir in der Szene zwischen der Gräfin und Susanna Vortragsanweisungen, bei „Madame voi tremate“ ein „forte“, dagegen bei „Il birbo è in sentinella“ ein „piano“, nach der Gartenarie die Bemerkung „si nasconde“ und „senza la Con“, wieder mit dem Stift und in der Handschrift des Personenverzeichnisses. Einige andere Stellen sind mit Kreuzen kenntlich gemacht; auch sie stehen meist in Beziehung zur Darstellung, z. B. im Beginn des Finales bei den Worten der Gräfin „arditello“ die Bemerkung „alterando la voce“, ebenso mehreremale bei den Worten der Gräfin in der Szene mit dem Grafen, wo diese ebenfalls die Stimme verändern, dann bei „le da un anello“ einen Ring annehmen muß, ebenso in der folgenden Szene zwischen Figaro und Susanna, wenn Susanna die ersten Worte „con voce alt.“ (alterata) spricht. Es kann also kaum ein Zweifel sein, daß dies Exemplar des Textbuches in der Hand einer Person gewesen ist, die irgendwie bei der Aufführung mitgewirkt hat. Wahrscheinlich war es Bussani, von dem Teuber (a. a. O. S. 74) schreibt, daß er sich auch als Spielleiter betätigte. Für Bussani spricht auch der Umstand, daß im Personenverzeichnis bei Cherubino, den Bussanis Frau, Sardy Bussani sang, sich nicht das Wort „Buss:“ sondern „Sar:“ findet, die Sängerin also von ihrem Mann mit dem Vornamen notiert wird. Ebenso fällt auf, daß bei der Barbarina nicht der Name der Künstlerin (Nannina Gottlieb) genannt ist, sondern das Wort „Tedesca“ dort steht, was bedeutet, daß eine Sängerin aus dem deutschen Ensemble für die Rolle ausersehen war. Es bestanden nämlich (vgl. Teuber a. a. O. Seite 73, 78) ein italienisches und ein deutsches Ensemble nebeneinander, und bei der Figarobesetzung war das deutsche, trotzdem auch diese Künstler italienisch sangen, sonst völlig ausgeschlossen. „Tedesca“ war also eine Notiz eines Mannes „vom Bau“. Die Abänderung „donna pedante“ und die den Antonio betreffende szenische Bemerkung ist in das spätere Textbuch der Florentiner Aufführung übergegangen, es handelt sich also nicht um irgend welche privaten Eintragungen. Die Striche 1, 3, 5, 7 stellen wohl einen Versuch dar, das Werk zu kürzen, während 6, wie schon im Abschnitt II gesagt wurde, eine Textänderung mit sich zog.

Damit darf man es auch als verbürgt ansehen, daß die eingetragenen Striche authentisch sind, daß also 1786 die Nummer 5 und 6 des ersten Aufzugs, die ja auch in Do fehlen, nicht gesungen worden sind, vielleicht noch gar nicht vertont waren. Es muß nämlich auch auffallen, daß die Cherubin-Arie ihre Nummernbezeichnung in der Partitur nicht wie die übrigen hinterher mit Rotstift erhalten hat, sondern, im Zug der Niederschrift, mit Tinte. Sardy Bussani trat zudem mit der Rolle des Cherubin zum erstenmal auf die Bühne, und da ist es sehr möglich, daß man ihr die schwierige Allegro-Arie noch nicht zutraute; entweder strich man sie, oder sie war überhaupt noch gar nicht vertont. Für das letztere spricht nicht nur die Art der Numerierung, sondern auch der Umstand, daß Fl 88 anstelle dieser Arie eine unbekannte Arie der Susanna aufweist:

Senza speme ognor s'aggira:
Sparge al vento i suoi lamenti:
Disperata in van sospira,
Nè ritrova, che tormenti;
Chi non sà, qual duolo al caro
Faccia l'alma palpitar.

Do hat als Verbindung der beiden Rezitative, zwischen denen jetzt die Cherubinarie steht, einen Takt, der unbedingt von Mozart stammt.



Es ist dasselbe Motiv, das, irgendwie dem Grafen verhaftet, noch öfter im Figaro vorkommt, eine Vorahnung des spätwagnerischen, also des wandelbaren Leitmotivs. Diese energische Tonfolge taucht zuerst in Figaros Selbstgespräch vor seiner Kavatine Nr. 3 auf und durchzieht es ganz, dann kehrt es also an obiger Stelle wieder, begleitet im Finale des 2. Aufzugs das Auftreten Susannas (Takt 121—25) vor dem Molto andante, und läßt endlich im Finale des IV. (Takt 445—47) vor dem letzten Allegro assai das Andante-Tutti ausklingen.

Das Duett Nr. 5 zwischen Susanna und Marcellina konnte, wie schon früher angegeben, wegen der umgekehrten Stimmenbesetzung nicht gesungen werden. Vielleicht war es aber ursprünglich anders vertont, also mit Susanna im unteren System, wurde dann, wenn man Straßers Hypothese folgt, von der Storace abgelehnt; an die Stelle trat zunächst die Marcellinencavatine, zumal Susanna schon zwei Duette hinter sich hatte. Schließlich (nachdem Bussani sein Buch schon eingerichtet hatte — alles ging ja sehr schnell) entstand dann das Duett neu mit Susanna als Oberstimme in der heutigen Form. Jedenfalls hat aber die Fassung, die wir heute kennen, in der Urfassung des Figaro neben den Nummern 1, 12, 13, 14, 15 keinen Platz.

Fassen wir nun das zusammen, was sich aus den handschriftlichen Zusätzen zu T 86 für die ursprüngliche Gestalt des Figaro erschließen läßt, so kommen wir auch hier wieder zu dem Ergebnis, daß die Donaueschinger Handschrift uns diese erste in Mozarts Handschrift verlorene Fassung überliefert. Vielleicht findet sich diese Ur-Handschrift eines Tages, sei es im Theaterarchiv zu Florenz oder sonstwo; auch aus dem zweiten Teil von Do, der wohl in den Donaueschinger Beständen noch vorhanden ist, wird hoffentlich bald manche Frage sich beantworten lassen. Nebenher dürfte aber eine streng systematische Prüfung von Hs Bln, begonnen bei Noten und Text bis hinab zur Zusammenstellung der einzelnen Teile nach Schrift, Papier, Seitenzahlen usw. manches heute noch Verwirrte und Dunkle klären. Möchte das, was mir bereits festzustellen gelang, dazu beitragen, die Aufmerksamkeit der Forschung mehr als bisher auf die Entstehungsgeschichte des „Figaro" zu lenken.

Miszellen

Neubau eines Portativs. Die Erkenntnis, daß philologisches Studium allein nicht zur vollständigen Erfassung alter Musik führt, hat in neuerer Zeit mehrfach Veranlassung gegeben, das Problem der Aufführungspraxis in Angriff zu nehmen. In der Folge wandte man sich auch der Rekonstruktion alter Musikinstrumente zu, und so entstanden historisch getreue Cembali, Clavichorde, Lauten, Barockorgeln, Blockflöten und auch eine griechische Kithara. Im Musikhistorischen Seminar der Universität Berlin ist nun im vorigen Jahre auf Anregung Prof. Arnold Scherings ein Portativ rekonstruiert und von der Firma W. Sauer, Inh. Dr. phil. h. c. O. Walker in Frankfurt a. O. erbaut worden, das als weiterer Beitrag zum alten Instrumentarium für praktische Versuche von Bedeutung ist.

Der Begriff „Portativ" bedarf einer Präzisierung; es erscheint zweckmäßig, unser Instrument sowohl dem Positiv wie dem Regal gegenüber deutlich abzugrenzen, wozu Bau und Spielart die geeignete Handhabe bieten. Das Positiv ist im allgemeinen ein bedeutend größeres Instrument als das Portativ oder Organetto und enthält meist mehrere Register; sein Gebläse erzeugt wie das der Orgel gleichmäßigen Winddruck, sei es durch Anordnung von mehreren Schöpfbälgen, sei es durch Verbindung der Schöpfvorrichtung mit einem Magazinbalg. Das viel kleinere Portativ indessen, das man beim Spiel auf dem Knie hält oder an einem Bande um die Schulter hängt, ist nur mit einem Schöpfbalg versehen, der ihm nur begrenzten Atem verschafft. Ferner bedarf der Positivspieler stets eines Helfers, der die Bälge bedient, während der Portativspieler mit der linken Hand selbst den Schöpfbalg führt, und mit den Fingern der rechten die Tasten niederdrückt. Das Regal unterscheidet sich vom Organetto und vom Positiv dadurch, daß es in der Regel nur Zungenstimmen besitzt.

Einige wichtige Tatsachen aus der Geschichte des Portativs, die unsere Charakterisierung des Instrumentes stützen, können hier nicht übergangen werden. Gleich der Orgel ist das Organetto wahrscheinlich schon der Antike bekannt gewesen, wie A. Gastoué in seinem Buche „L'orgue en France de l'antiquité au début de la période classique" (Paris 1921) darlegt. Sachs nennt in seinem Reallexikon als ältesten Beleg für das Vorhandensein von Portativen folgende Verse Jean de Meungs:

„Orgues bien mainables
A une seule main portables
Où le mesme souffle et touche"

Francis W. Galpin, der in seinem Buche „Old English Instruments of Music" (London 1910) im Kapitel XII (Organs portative and positive) dem Portativ eine ausführliche Studie widmet, setzt das XII. Jahrhundert als früheste Zeit für seinen Gebrauch an. Er selbst hat den Versuch einer Rekonstruktion gemacht; ob mit diesem Instrument, für welches das Marmorrelief von Luca della Robbia als Vorbild diente, irgendwelche musikhistorischen Versuche gemacht worden sind, und wieweit der Neubau gelungen ist, darüber schreibt er leider nichts. Im übrigen ist sein Aufsatz bisher der eingehendste und aufschlußreichste; wertvoll sind besonders die Reproduktionen von Bildern und Skulpturen mit Portativen und die Darstellung der für Orgel und Portativ gebräuchlichen Mechaniken.

Reiches und für die Rekonstruktion wichtiges Material fand sich in der „Musikgeschichte in Bildern" von Georg Kinsky (Leipzig, Breitkopf & Härtel 1929); die hierin zusammengetragenen Darstellungen der verschiedensten Maler und aus den unterschiedlichsten Zeitaltern boten die Möglichkeit, technische Einzelheiten abzulesen. Besonders wertvoll war das von Memling auf dem Triptychon "Christus von Engeln umgeben" (Kinsky S. 57) dargestellte Portativ, welches augenscheinlich sehr naturgetreu gemalt ist. Der Faltenbalg ist da direkt an die Rückwand des Instrumentes angebaut und bietet infolge seiner Größe die Möglichkeit ziemlich langen Atems.

Eine andere Bauart ist aus dem Bilde des Meisters des hl. Bartholomäus „Die hl. Cäcilie am Portativ mit Johannes d. Täufer“ (Kinsky S. 58) ersichtlich; die Darstellung zeigt einen an der Rückseite des Portativs angesetzten (und wahrscheinlich abnehmbaren) Blasebalg mit halbkreisförmig geschnittener Decke. In der Regel zeigen die Bilder Portative mit nur einem Blasebalg, doch gibt es auch vereinzelte Darstellungen mit zwei Bälgen, so z. B. auf einer von Galpin mitgeteilten Quattrocento-Skulptur in der Kathedrale zu Manchester und auf dem Marmorrelief „Musizierende Engel“ des Agostino di Duccio in S. Francesco zu Rimini (Kinsky S. 66). Ob vielleicht die abwechselnde Benutzung der beiden Bälge ununterbrochenes Spiel gestattete, läßt sich ohne Versuch nicht mit Bestimmtheit sagen — jedenfalls sind Portative mit zwei Blasebälgen nur ganz selten gebaut worden, wie die Bilder lehren, wenn nicht mit diesen Darstellungen überhaupt kleine Positive gemeint sind.

In der älteren Fachliteratur ist von Portativen nur selten die Rede; nur Sebastian Virdungs „Musica getutscht“ wäre zu nennen. Aber seine populären Darstellungen sind zu ungenau, als daß sich von ihnen Wesentliches ablesen ließe; das Portativ weist bei ihm die ungewöhnliche Zahl von 33 Tasten auf, während nur 18 Pfeifen sichtbar sind. Will man diese Tatsache nicht der rohen Ausführung des Holzschnittes zuschreiben, so bleibt nur anzunehmen, daß mit dem Instrument ein Regal oder ähnliches gemeint ist.

Die als Portative im Katalog der Sammlung Heyer angeführten Instrumente (Nrn. 242, 246, 249, 251, 254, 255, 256, 257) möchten wir nach der eingangs gegebenen Definition nicht als Portative ansehen, da es sich in allen Fällen zwar um transportable Instrumente handelt, aber um solche, die entweder von zwei Personen bedient werden müssen, oder die mit einer besonderen Pedalhebelmechanik versehen sind. Die meisten dieser Instrumente haben mehrere Register und ruhen auf eigenen Gestellen, sodaß sie eher als Positive anzusprechen sind.

Es scheint, als ob nur zwei Portative noch erhalten sind, eines im Museum des kgl. Konservatoriums zu Brüssel, das andere in Schweizer Privatbesitz. Der catalogue descriptif et analytique du Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles von Mahillon (Gand 1893) zeigt unter N. 455 in Bd. I, S. 449 an: „Nimfali“ (italienische Bezeichnung des Portativs) de l'anc. coll. Tolbecque. Eine ziemlich genaue Abbildung dieses Instrumentes findet sich in Hipkins, A. J.: Musical Instruments (Edinburg 1888) auf Plate XIII. Allerdings sieht man das Portativ dort nur von vorn, und so genau sind die Maße in der Zeichnung nicht eingehalten, daß sie für den Neubau entnommen werden konnten. Die Breite von 0,53 m macht es unmöglich, dieses Instrument in der früher üblichen Weise beim Spiel aufs Knie zu setzen. Ganz merkwürdig muß aber das vorn eingeschnitzte Datum 1688 erscheinen, findet man doch aus dieser späten Zeit keinen literarischen oder bildlichen Beleg mehr für das Portativ. Auf alle Fälle hat man es hier mindestens mit einem ganz späten Exemplar zu tun, das für die Rekonstruktion nicht mehr als Vorbild geeignet ist. Noch etwas größer sogar ist das in der Schweiz befindliche Organetto (Sammlung Heinrich Schuhmacher, Luzern), von dem eine Kopie für das musikhistorische Museum in Kopenhagen hergestellt worden ist (Beschreibung im Katalog von A. Hammerich). Aber auch dieses dürfte eben wegen seiner Unhandlichkeit späteren Datums sein als etwa die von Memling auf seinen Bildern dargestellten Instrumente.

Die Hauptschwierigkeit bei der Rekonstruktion unseres Portativs, das ungefähr dem im Anfang des 16. Jahrhunderts üblichen entsprechen soll, lag in der Wahl der anzuwendenden Pfeifenmensuren. Irgendwelche genauen Angaben gibt es in der Literatur nicht, doch setzen die geringen Ausmaße des Instruments bereits gewisse Grenzen. Weite Mensuren lassen sich nicht anwenden, denn die in zwei Reihen anzuordnenden Pfeifen dürfen zusammen nur wenig mehr Raum in der Breite einnehmen als die Tastatur, weil sonst die Stechermechanik unmöglich würde; auch verlangt der beschränkte Atem des Instruments, daß die Pfeifen — besonders die

tiefen — möglichst geringe Windmengen verbrauchen. Pfeifen von durchweg gleichem Durchmesser zu wählen, wie es die Antike und das frühe Mittelalter getan haben (s. Riemann: Orgelbau im frühen Mittelalter, Präludien und Studien Bd. II, Leipzig 1900), ging nicht an, weil dann die hohen Pfeifen zu weit geworden wären. Die überlieferten Bilder zeigen auch meist Pfeifen von untereinander verschiedener Weite. Ebenso konnte das gleichbleibende Mensurverhältnis nicht angewandt werden, weil dann die weiten Pfeifen der Tiefe die Stechermechanik unmöglich gemacht hätten. So wurden also die unteren Pfeifen verhältnismäßig sehr eng, die oberen dagegen weiter gewählt, woraus sich ein in den verschiedenen Lagen durchaus verschiedener Klangcharakter ergab. Dies dürfte wohl ganz im Sinne der Alten getroffen sein, die bekanntlich auch kein gleichbleibendes Mensurverhältnis in den Orgeln anwandten.

Die Firma W. Sauer, die den Neubau nach meinen Angaben ausführte, stattete das Portativ mit einer vereinfachten Stechermechanik aus, die für unser Instrument die technisch einzig mögliche zu sein scheint. Getreu dem Memlingschen Vorbild wurde der Faltenbalg an die hochgezogene Rückwand direkt angebaut. Anstelle der bei Memling sichtbaren Druckknöpfe wurden normale Orgeltasten verwendet, da es sich hierbei um eine unwesentliche technische Einzelheit handelt, die für die musikalischen Versuche bedeutungslos ist. Der Tonumfang reicht von *c'* bis *f'''* bei kurz gebauter Unteroktave. Dieser Tonlage entspricht die Pfeifenlänge vieler alter Darstellungen; sie wurde aus praktischen Gründen gewählt, da sie die Tonlage der Memlingschen Darstellung einschließt; das Portativ auf dem oben genannten Triptychon dieses Meisters dürfte als tiefsten Ton etwa *c''* haben.

Praktische Versuche zeigten bereits, daß das Hauptcharakteristikum des zarten Instrumentes in der Möglichkeit der Tonnuancierung liegt, die durch die direkte Verbindung des Schöpfbalgs mit den Pfeifen gegeben ist. Hierin bestand der besondere Reiz des Portativs, das in dieser Beziehung dem Clavichord ähnlich ist, und hierin liegt zugleich die Schwierigkeit des Spiels. Die leiseste Druckveränderung im Schöpfbalg ruft bereits bedeutende Tonhöhenveränderungen hervor. Und diese Eigenschaft läßt uns die vorzugsweise Benutzung des Portativs im Trecento verstehen, denn es ist bekannt, daß die Musik der vornehmen Gesellschaft im 14. Jahrhundert sehr intimen Charakters, in Besetzung und Lautstärke eng begrenzt und doch sehr empfindsam war. Der Satz: „. . . nessuno quivi si era, che per dolcezza della dolcissima ermonia nolli paresse, che 'l cuore per soprabondante letizia del petto uscire gli volesse“ des Giovanni da Prato, der sich auf das Portativspiel Francesco Landinos bezieht (im „Paradiso degli Alberti“), ist bezeichnend eben für unser Instrument. Die Rekonstruktion lieferte auch den Beweis dafür, daß die alte Musik mit ihrem Pausenreichtum vielfach direkt für das Portativ verfaßt wurde; die Versuche zeigten, daß die Pausen für das Aufziehen des Schöpfbalges genau an den praktisch notwendigen Stellen stehen.

Vielleicht verschafft sich unser Portativ, das zum Zusammenspiel mit Laute und Gambe oder Viella vorzüglich geeignet ist, Eingang in eine Hausmusik, die Blockflöte und Clavichord bereits wieder zu ihrem Instrumentarium zählt. Im musikhistorischen Seminar der Universität Berlin sind Versuche im Gange, das neue Instrument als Solo- wie als Begleitinstrument in den Dienst der Wiedererweckung der Musik des 14.—16. Jahrhunderts zu stellen. Harald Wolff.

Jodocus und Paul Schalreuter in Zwickau. Von den Musikhandschriften der Zwickauer Ratsschulbibliothek wird kaum eine öfter nach auswärts verlangt und versandt und mehr benutzt als die mit der Signatur Mus. LXXIII versehene und bei R. Vollhardt, Bibliographie der Musikwerke in der Ratsschulbibliothek zu Zwickau S. 4 unter Nr. 4 beschriebene. Sie besteht aus sechs gleichmäßig in braunes Leder gebundenen Stimmbüchern in Querquart und enthält Kompositionen von Thomas Stoltzer, Ulrich Brätel, Wilhelm Breitengraser, Kaspar Othmayr, Joh. Reusch u. a. Der Diskant, Alt, Tenor und Baß weisen auf der Innenseite des Vordereinbanddeckels

Einträge von ein und derselben Hand auf, nach denen der Schreiber der Handschrift Jodocus Schalreuter, Bürger und Kirchenchordirigent in Zwickau ist, der als Sechzigjähriger 1547 mit vertrieben worden, mit seinen zwei Söhnen den Fahnen seines geliebten Kurfürsten Johann Friedrich gefolgt, dann in das Heer, das die Stadt Magdeburg dem Herzog Georg von Mecklenburg[1] entgegenstellte, eingetreten und am 22. Sept. 1550 in der Schlacht gegen diesen, die Ergebung verweigernd, gefallen sei. Die vier Einträge rühren her von Georg Neumeister, der einem Eintrag im Baß zufolge 1582 als praetor suburbanus d. h. Stadtvogt[2] das Werk zur Erinnerung an seinen einstigen Lehrer, nachdem er es den Erben abgekauft hatte, der Ratsschulbibliothek zueignete. Ich begnüge mich mit dem Abdruck der Einträge im Diskant und Alt:

> Nihil virtute amabilius est. Quare sua cuique virtus commendatio est. Cum[3] autem Iodocus Schalreuter Musicus, qui has cantilenas propria manu eleganter et scite indefesso labore scripsit, hic in patria, ubi multis doctis carus fuit laborque ipsius placuit et profuit, non solum tempore pacis, verum etiam belli, merito laudem meretur. Memini enim hunc virum gravem et honestum saepe cum summa laude et autoritate chorum musicum in templo rexisse astantibus adultis atque pueris, qui oculos cum admiratione in ipsum conicerent. Hic tandem iniqua fortuna patria cum caeteris civibus exutus anno 1547 castra illustrissimi electoris Ioannis Friderici, quem unice diligebat, secutus omnibus posthabitis eo devenit, stipendio militari ut uteretur, seque exercitui (quem inclyta urbs Magdeburga primo aditu collegerat contra vim atque iniurias ducis Megalburgensis Georgii) adiunxit gnaviterque suam personam defendit. Nam cum fortitudine antecelleret usuque militari ac ex acie discedere, volentibus hoc multis, dedecus sibi suisque plane crederet, vitam honesta cum morte commutavit anno 1550.
>
> Haec ego Georgius Neumeyster in honorem illius commemorare volui, qui volumina bibliothecae dedicari ac propria esse volui.

> Has cantilenas in hoc volumine scriptas 4, 5 et 6 vocum manu propria singulari diligentia et assiduitate pinxit vir praestanti virtute ac fortitudine praeditus Iodocus Schalreuter senior, civis Cygnaeus, musicae artis studiosissimus nec non peritissimus. Qui iam sexagenarius, cum cives ex patria tempore belli pellerentur, una cum duobus filiis castra illustrissimi electoris ducis Saxoniae Ioannis Friderici sponte sequeretur exul, donec ad urbem Magdeburgam anno 1550 die 22. Septembris civibus ibidem se coniunxisset, depulsurus cum illis copias ducis Georgii Megalburgensis, fortiter ac strenue cum hostibus dimicans, ubi vicit tandem dux Georgius, trucidatis fere duobus millibus in exercitu Magdeburgensi, in quo plurimi fuerunt rustici vocati ex vicinis pagis et pauci cives[4], inter hos (cum se captivum dare recusaret) in prima acie ictus bombarda mortuus est honeste. Cuius anima requiescat in pace.
>
> Haec Georgius Neumeyster scribebat in gratiam ac memoriam ipsius tanquam discipulus praeceptori dedicans libros bibliothecae ab heredibus defuncti emptos Witebergae Anno 53.

[1] Vgl. über ihn Allgemeine deutsche Biographie 8, 680.

[2] Er war 1565 bis zu seinem Tode — er ertrank am 13. April 1599 in der Mulde — Ratsherr, zuweilen auch Stadtvogt. Diesen Nachweis, wie die im Folgenden verwerteten Notizen aus Akten des Zwickauer Ratsarchivs verdanke ich meinem verehrten Kollegen Herrn Dr. Karl Hahn.

[3] Entweder fehlt zu diesem Cum-satze das Verbum, oder man liest Cumprimis.

[4] Nach dem „Gründlichen Bericht des Magdeburgischen Kriegs ... durch Sebastianum Besselmeyer, Bürger zu Magdeburg, so in solchen Händeln bei und mit gewesen“ (Zwickauer

Jodocus Schalreuter gehört also zu denjenigen Zwickauer Bürgern, die, nachdem die Stadt am 7. Nov. 1546 sich dem Herzog Moritz ergeben hatte, sich weigerten, diesem zu huldigen und am 31. Jan. 1547 ausgewiesen wurden [1]. Er blieb im „Elend" und besiegelte seine Treue mit dem Heldentod. Daß er in Moritz nicht nur den Feind des Landes, sondern auch den des alten entschiedenen Luthertums und den Förderer schwächlicher Vermittlungsbestrebungen sah, ergibt sich daraus, daß er das wegen seines Widerstands gegen das Interim geächtete Magdeburg verteidigen half, und aus einer Bemerkung Nikolaus von Amsdorfs aus dem Jahre nach seinem Tode: „Der herrliche gottsfürchtige und fromme Mann Jost Schalreuter, Christlicher Gedächtnüß, Bürger zu Zwickau, der auch umb Gottes Wort gestorben ist, pflegte zu sagen, wenn der Mitteldiing gedacht ward: Wenn der Teufel und der Antichrist mich hießen das Vater Unser beten, so wollt ich's nicht tun." [2] Übrigens hängt er auch verwandtschaftlich, wenn auch sehr indirekt, mit Luther zusammen, da er die Tochter des Christian Düring [3] in Wittenberg, Martha, nachdem deren erster Gatte, Luthers gleichnamiger Neffe, 1548 gestorben war [4], heiratete [5]. Wo Schalreuter sich damals aufhielt, wissen wir nicht. Vielleicht in Magdeburg. Es war eine Spätheirat. Als seine erste Gattin führte Schalreuter den handschriftlichen Zwickauer Annalen Peter Schumanns zufolge am 27. Febr. 1525 Baltzer Eirichs Tochter in Zwickau heim. Ob das Datum richtig ist, steht dahin, da Schalreuter erst am 30. Sept. dieses Jahres, von Gera zugereist, in Zwickau Bürger geworden ist.

Auch noch ein anderer Zwickauer Schalreuter — Paul mit Vornamen — begegnet in der Musikgeschichte. Auch er gehörte zu den Zwickauern, die sich mit Moritz nicht befreunden konnten und dem alten Kurfürsten ergeben blieben. Durch den Erlaß des Leipziger Interims hatte sich Moritz den Haß besonders der Geistlichen zugezogen. Der Pfarrer Leonhard Bayer wetterte von der Kanzel herab gegen dieses „Teufelswerk". Am 1. März 1549 bewilligte ihm der Rat das Urlaubsgesuch, das er am 8. Dez. 1548 eingereicht hatte. Wie Peter Schumann berichtet, gaben ihm, als er abzog, „viel junger Bürger und Bürgersöhne und andere, die allhie uff der Schul studierten", das Geleit, darunter der Chronist selbst und — unser Paul Schalreuter [6].

Er erscheint als Komponist in dem 1552 von Georg Thym herausgegebenen Werke: Hymni aliquot sacri veterum patrum una cum eorundem simplici paraphrasi, brevibus argumentis, singulis carminum generibus et concinnis melodiis a D. Cantore Parthenopolitano Martino Agricola, musico celeberrimo, compositis, quos ex veteri institutione discipuli non solum Magdeburgi, verum etiam Cygneae pariter atque Goslariae in schola quotidie singulis horis alternatim in laudem et gloriam Dei Optimi Maximi psallere solent [7].

Thym war damals Ratsherr in Goslar. Vorher leitete er das Gymnasium seiner Vaterstadt Zwickau. Nachdem er im Okt. 1547 berufen worden war, trat er am 27. Febr. 1548 die Stelle an. Da er keine Disziplin halten konnte, kündigte ihm der Rat im Juni 1549 auf Michaelis; am 9. Okt. verließ er Zwickau. Die Ursprünge des Hymnenwerks liegen aber noch weiter zurück, nämlich in der Tätigkeit Thyms

---

RSB. 12. 8. 12_{22}) Bl. A 4 fielen „ungefähr bei 1200 Personen, Bürger und Knechte, aber am meisten Bauern", während „um die 300" gefangen genommen wurden.

[1] Mitteilungen des Zwickauer Altertumsvereins 1 (1887), S. 58.

[2] Zitiert von Seidemann, Ztschr. f. historische Theologie 1860, S. 485 [17]. Vgl. auch die beiden bei Eitner, Quellenlexikon 10, 465 von mir mitgeteilten Epitaphien.

[3] Vgl. über ihn Nik. Müller, Die Wittenberger Bewegung 1521 und 1522 [2] (1911), S. 126 [4].

[4] Vgl. über ihn Otto Sartorius, Die Nachkommenschaft D. Martin Luthers (1926), S. A 11.

[5] Handschriftliche Bemerkung von Andreas Balduin, zitiert von Seidemann a. a. O.

[6] Mitteilungen des Zwickauer Altertumsvereins 1, 75.

[7] Zwickauer RSB. 2. 7. 39, Dedikationsexemplar Thyms für den Zwickauer Rat.

in Magdeburg, wo er 1544 als Unterlehrer angestellt und dadurch Kollege des seit 1524 dort als Kantor wirkenden Martin Agricola wurde[1].

Zu der 1. Hymne, „Veni, creator spiritus, mentes tuorum visita“ (von Gregor dem Großen, Wackernagel, Kirchenlied 1, S. 75, Nr. 104) bringt nun Thym eine Melodie sowohl von Martin Agricola wie von Paul Schalreuter. Dieser hat auch die 8. Hymne („Aufer immensam, Deus, aufer iram,“ als von Thym gedichtet bei Wackernagel 1, S. 271, Nr. 460) und die 9. („Fac, Deus, ut redeat post plurima nubila Phoebus“) komponiert. In dem vorangestellten Widmungsbrief an Bürgermeister und Rat von Zwickau vom 1. Aug. 1549 erzählt Thym, daß er auf den Rat des Wittenberger Professors Georg Major, der nebst seinem Kollegen Kaspar Cruciger und dem Leipziger Pfarrer Joh. Pfeffinger bei der Einweihung des neuen Schulgebäudes im Grünhainer Hof, und zu seiner Einführung als Rektor am 10. April 1548 zugegen war[2], den schönen Brauch, den er als Unterlehrer in Magdeburg kennen gelernt hatte, Tag für Tag den Unterricht durch Hymnengesang der Schüler eröffnen zu lassen, in die Zwickauer Schule verpflanzt habe. Daß er diese Sitte dann auch in Goslar einführte, ergibt sich aus dem oben angeführten Titel des Hymnenwerks. Die Kompositionen Paul Schalreuters hat Thym gewiß als Rektor in Zwickau angeregt, wo jener 1545—47 Kantor an St. Katharinen, 1547—49 Kantor an St. Marien war[3].

Vorher hat Paul Schalreuter in Wittenberg studiert, wo er im Sommersemester 1541 immatrikuliert ist.

Daß Jodocus sein Vater ist, ergibt sich mit voller Sicherheit daraus, daß Paul am 13. Dez. 1548 als Kantor zu U. L. Frauenkirchen eine Gehaltsquittung „mit meines lieben Vaters Petschaft“ siegelt. Es ist dasselbe, dessen Jodocus sich am 6. Okt. 1526 bedient hat, bekennend daß ihm der Rat von wegen seines Vaters Nickeln Schallenreuter, Bürgers zu Gera, 50 Gulden bezahlt habe. Daß Jodocus seinen Sohn Paul auf die Wittenberger Hochschule geschickt hat, paßt zu seiner Begeisterung für Luther. Nach dem Tode seines Vaters, den er zunächst mit seinem älteren Bruder Nikolaus ins Exil begleitet hatte — 1549 ist er aber, wie wir oben erwähnt haben, wieder in Zwickau —, scheint er sich abermals nach Wittenberg begeben zu haben. Am 8. Febr. 1552 wurde hier Nikolaus inskribiert. Bei einer Gerichtsverhandlung die am 21. Jan. 1553 in Zwickau stattfand, wurden 5 Kinder des Jodocus genannt: Nickel, Paul, Helene, Joseph, Georg. Nickel und Paul sind mündig und abwesend. Bei einem neuen Termin am 4. Febr. 1553 ist Nickel anwesend, Paul erklärt sein Einverständnis „durch eine gesiegelte Vollmacht unter der Universität Wittenberg Insiegel“. Vater und Sohn sind offenbar nicht nur durch die gleiche musikalische Betätigung, sondern auch durch ihre religiöse und politische Gesinnung innig verbunden gewesen.

1565 ist Paul Schalreuter als Schösser und Gerichtshalter des fürstlichen Amtes und in der Stadt Gotha nachweisbar. Otto Clemen (Zwickau).

---

[1] Zeitschrift des Harzvereins für Geschichte und Altertumskunde 20 (1887), S. 333f.

[2] Emil Herzog, Chronik der Kreisstadt Zwickau 2, 275. Mitteilungen des Zwickauer Altertumsvereins 1, 88[2].

[3] Herzog, Geschichte des Zwickauer Gymnasiums 1869, S. 93 ist danach zu korrigieren.

Vorlesungen über Musik an Hochschulen

Sommersemester 1933

Aachen. Technische Hochschule. Prof. Dr. Peter Raabe: Wagner und sein Werk, einst.

Basel. Prof. Dr. Karl Nef: Schulgesang und Chorlied, mit Lektüre von Quellenschriften zur Geschichte des Schulgesangs, zweist. — Beethoven, einst. — Kolloquium über Musikkritik, einst. — Musikwissenschaftliches Seminar: Chorlied des 16. Jahrhs., zweist. — Collegium musicum: Mittelalter und 16. Jahrh., zweist.

Prof. Dr. Jacques Handschin: Die Mensuralnotation vom 13. bis zum 16. Jahrh., zweist. — Die Musik der Antike, einst. — Theorie und Praxis des Basso continuo, einst.

Prof. Dr. Wilhelm Merian: Mozarts Klaviersonaten, einst. — Aufgaben einer musikwiss. Bibliographie, einst.

Berlin. Universität. Prof. Dr. Arnold Schering: Führende Meister in der Musik des 16. Jahrhunderts, dreist. — Einführung in die musikalische Metrik und Rhythmik, einst. — Musikhistorisches Hauptseminar und Proseminar, je zweist. — Collegium musicum (Orchester- und Kammermusikübungen), zweist.

Prof. Dr. Johannes Wolf: Einführung in die Musikgeschichte, zweist. — Evangelische Kirchenmusik von Luther bis Bach, einst. — Seminar: Übungen für Fortgeschrittene, zweist.

Prof. Dr. Hans Joachim Moser: Das mehrstimmige deutsche Lied 1380—1520, zweist. — Übungen: Probleme der Operndichtung, einst.

Prof. Dr. Erich M. v. Hornbostel: Vergleichende Musikwissenschaft II, mit Lichtbildern und Phonogrammen, einst. — Tonpsychologische Übungen, einst.

Prof. Dr. Curt Sachs: Musikalische Praxis des 17. Jahrhunderts, mit Demonstrationen u. Versuchen, zweist. — Kulturgeschichte des Tanzes, zweist.

Prof. Dr. Georg Schünemann: Geschichte der Orgel- und Klaviermusik I: bis Bach, zweist. — Übungen zur Musikerziehung, zweist.

Dr. Friedrich Blume: Musikgeschichte der Wiener Klassik, zweist. — Stilkritische Übungen zur Musik der Wiener Klassik, für Vorgeschrittene, zweist. — Übungen, zur Einführung in die Werke Haydns und Mozarts, für Anfänger, zweist. — Collegium musicum vocale (praktische Chorübungen), zweist.

Dr. Erich Schumann: Akustik I, einst. — Akustisches und tonpsychologisches Praktikum I, zweist. — Forschungsarbeiten (Systematische Musikwissenschaft, Tonfilm, Radiophonie), täglich fünfst.

Dr. Helmuth Osthoff: Die deutsche Musik im Zeitalter der Renaissance, zweist. — Übungen zur Notenschriftkunde, einst.

Prof. Johannes Biehle: Musikalische Liturgik I, viermal je dreist. — Glockenwesen und der liturgische Gebrauch der Geläute, viermal je zweist. — Unter Mitwirkung von Hochschulassistenten Dr. H. Biehle: Übungen zur musikalischen Liturgik I und Stimmbildung, einst. — Musiktheorie II, einst. — Orgelspiel für Anfänger. — Das deutsche Lied als Gesangsproblem, einst.

— Technische Hochschule. Prof. Dr. Hans Mersmann: Der schaffende Musiker als Typus und Persönlichkeit, mit praktischen Vorführungen, einst. — Arbeitsgemeinschaft: Analyse ausgewählter musikalischer Kunstwerke II (technische und methodische Wege der Musikerkenntnis), zweist.

Bern. Prof. Dr. Ernst Kurth: Harmonik für Vorgeschrittene: Choral, Volksliedbearbeitung und Analysen, zweist. — Besprechung musikalischer Kunstwerke des 19. Jahrhunderts, zweist. — Proseminar: Historische Stilkunde, zweist. — Seminar: Studien zur Geschichte der Messe, zweist. — Collegium musicum (Besprechung und Ausführung älterer Chor- und Instrumentalmusik), zweist.

Ernst Graf, Prof. a. d. evangel.-theol. Fakultät und Münsterorganist: Einführung in die Geschichte des protestantischen Kirchenliedes II (Melodien), einst. — Praktikum für kirchliches Orgelspiel, einst.

Privatdozent Dr. Max Zulauf: J. S. Bachs „Kunst der Fuge“, einst. — Übungen zur Notationskunde (Forts. d. Mensuralnotation), einst.

Bonn. Prof. Dr. Ludwig Schiedermair: Der kontrapunktische Satz des Mittelalters, zweist. — Lektüre musikalischer Schriften E. T. A. Hoffmanns, einst. — Musikwissenschaftliches Seminar, zweist.

Privatdozent Dr. Leo Schrade: Bach und Händel, zweist. — Übungen zu Bachs Passionen und Händels Oratorien, zweist. — Generalbaßübungen (Proseminar), zweist.

Privatdozent Dr. Joseph Schmidt-Görg: Grundfragen der musikalischen Akustik, zweist.

Beauftr. Dozent Wilhelm Maler: Dur-moll-tonale Harmonielehre II, zweist. — Fugenkomposition und Einführung in den linearen Satz, zweist.

Lektor Adolf Bauer: Harmonielehre für Anfänger, zweist. — Formbildungen der nachklassischen Zeit, zweist. — Fragen der musikalischen Praxis, zweist. — Beziehungen des musikalischen Ausdrucks zu Bild-, Farb- und Bewegungsvorstellungen, zweist.

Breslau. Universität. Prof. Dr. Arnold Schmitz: Die Hauptepochen mittelalterlicher Musik, zweist. — Übungen zur deutschen Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts, zweist. — Musikwissenschaftliches Seminar (Oberstufe): Vortragsarbeiten der Mitglieder, zweist. Priv.-Doz. Dr. Ernst Kirsch: Musikalische Stilkunde, einst. — Einführung in das Studium der Musikgeschichte (Proseminar), zweist. — Übungen zur Analyse: Aus der Entwicklungsgeschichte des harmonischen Satzes (mit Einführung in Theorie und Methodik), auch für Anfänger, zweist. — Notationskunde II, zweist.

— Akad. Institut für Kirchenmusik: Prof. DDr. Johannes Steinbeck: Historisch-praktische Einführung in die Musik des evangelischen Gottesdienstes, einst.
Privatdozent Dr. Ernst Kirsch: Harmonielehre, praktisch, einst.
Domkapellmeister Dr. Paul Blaschke: Übungen im Gregorianischen Choral, einst. — Übungen des Cäcilienchors, zweist. — Palestrinas Kontrapunkt, II. Teil, zweist.

Danzig (Technische Hochschule). Prof. Dr. Gotthold Frotscher: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft, zweist. — Die Musik des 17. Jahrhunderts, einst. — Übungen zur Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts, einst. — Seminar für Vorgeschrittene, einst. — Collegium musicum instrumentale, zweist. — Collegium musicum vocale, zweist. — Arbeitsgemeinschaft über Beethovens Symphonien, zweist.

Darmstadt (Technische Hochschule). Prof. Dr. Friedrich Noack: Geschichte der Kammermusik, zweist. — Joh. Seb. Bachs *h*moll-Messe, einst. — Stimmbildung u. Stimmhygiene, einst. — Chorübungen (Männerchor), zweist.

Dresden (Technische Hochschule). Prof. Dr. Eugen Schmitz: Richard Wagners Musikdramen; Vortrag, einst.
Dr. Gerhard Pietzsch: Geschichte der abendländischen Musik I, zweist. — Übungen zur Geschichte der Musik, einst.

Erlangen. Privatdozent Dr. Rudolf Steglich: Geschichte der Oper in Deutschland, zweist. — Seminar, Oberstufe: R. Wagners und H. Pfitzners Opernästhetik, zweist. — Unterstufe: Lautenmusik des 16.—18. Jahrhunderts, zweist. — Vorübungen (m. d. Assistenten): Musiktheorie, zweist. — Collegium musicum instr. et voc., je zweist.
Universitätsmusikdirektor Georg Kempff: Das deutsche evangelische Kirchenlied — Geschichte der evangelischen Kirchenmusik — Liturgische Übungen, zweist. — Musiktheorie — Orgelspiel, einst. — Sprechkurs (Stimmbildung in Sprache und Gesang), zweist. — Akademischer Chorverein, zweist.

Frankfurt a. M. Dr. Friedrich Gennrich: Geschichte der weltlichen Monodie. — Notationskunde des Mittelalters.

Freiburg i. Br. Prof. Dr. Wilibald Gurlitt: Musik und Musikanschauung des ausgehenden Mittelalters, zweist. — Einführung in das Studium der Musikwissenschaft, einst. — Seminar: Lektüre musiktheoretischer Schriften und Stilkritik musikalischer Denkmäler des ausgehenden Mittelalters; zweist. — Proseminar: Übungen über Orgel- und Klaviermusik des Barockzeitalters, zweist. — Übungen zur Musiklehre und Musikanschauung des Mittelalters (mit Großmann), einst. — Übungen zur Notationskunde, einst. — Collegium musicum instrumentale et vocale, je zweist.
P. Dr. Chrysostomus Großmann O.S.B.: Hymnodie, Sequenz, Tropus, einst.

Freiburg (Schweiz). Prof. Dr. Karl Gustav Fellerer: Der Gregorianische Choral, seine Geschichte und Formen, zweist. — Einführung in die Musik des Orients, einst. — Musikwissenschaftliches Seminar: Übungen in der Bearbeitung älterer Musik, zweist. — Collegium musicum vocale, zweist. — Collegium musicum instrumentale, zweist. — Gemeinsam mit dem kunsthistorischen Seminar (Prof. Reiners): Renaissance und Barock in der bildenden Kunst und Musik, einst. — Übungen im Anschluß an die Vorlesung, einst.

Gießen. Prof. Dr. Rudolf Gerber: Die Haupterscheinungsformen der Musik des 20. Jahrhunderts, einst. — Grundfragen der modernen Schulmusikerziehung, einst. — Collegium musicum vocale: A cappella-Musik der Gegenwart, zweist. — Seminar: Übungen zur Geschichte des deutschen Liedes am Ende des 19. und am Anfang des 20. Jahrhunderts, zweist.

Göttingen. Dr. Hermann Zenck: Die Musik im 15. Jahrhundert, zweist. — Seminar: Übungen zur burgundischen Chanson- und deutschen Liedkunst des 15. Jahrhs., zweist. — Die Musik in der Renaissance (innerhalb. der Öffentl. Vorlesung der Philos. Fakultät über „Probleme und Gestalten der Renaissance").
Akademischer Musikdirektor Karl Hogrebe: Allgemeine Musiklehre, Harmonielehre, Generalbaßübungen und Instrumentationslehre.

Graz. Lektor Prof. Dr. Roderich v. Mojsisovics: Franz Liszt und die Neudeutsche Schule, einst. — Praktische Übungen im Analysieren musikalischer Werke: Mozarts „Cosi fan tutte", einst. — Collegium musicum instrumentale für Hörer aller Fakultäten, zweist.

Greifswald. Prof. Dr. Hans Engel: Geschichte der ev. Kirchenmusik, mit Vorführung u. Besprechung ausgewählter Werke im Seminar, zweist. — Die Musikinstrumente. Ein-

führung in ihr Wesen und ihre Geschichte (mit Lichtbildern), einst. — Musiksoziologie, einst. — Seminar: Besprechung ausgewählter Werke verschiedener Epochen als Einführung in die musikwissenschaftliche Betrachtungsweise, einst. — Mensuralnotation des 15. und 16. Jahrhs. — Collegium musicum instrumentale et vocale, Kammermusik, je zweist.

Halle a. S. Prof. Dr. Max Schneider: Richard Wagner, zweist.; ergänzend dazu: Übungen zur Musikgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts, zweist. — Übungen zur Geschichte der Schulmusik, zweist. — Collegium musicum vocale (mit cand. phil. Walter), zweist.
Privatdozent Dr. Walter Serauky: Musik des Altertums, einst. — Geschichte der Klaviermusik bis Joh. S. Bach, zweist. — Proseminar: Übungen zur Notationskunde, zweist. — Historische Kammermusikübungen, zweist.
Universitätsmusikdirektor Dr. h. c. Alfred Rahlwes: Harmonielehre für Fortgeschrittene, zweist. — Kontrapunkt, zweist. — Arbeiten nach Schemellis Gesangbuch, zweist. — Musikdiktat, einst. — Übungen im Generalbaßspiel, einst.
Beauftragter Dozent Pfarrer D. Karl Balthasar: Liturgische Gottesdienste (nach dem neuen Agendenentwurf), einst. — Geschichte des Gemeindegesangs, 2. Teil, einst.
Beauftragter Dozent Domprediger Lic. Dr. Paul Gabriel: Geschichte des evangelischen Kirchenlieds, einst.

Hamburg. Dr. Walther Vetter: Franz Schubert, zweist. — Geschichte der Klaviermusik I (bis J. P. Sweelinck), zweist. — Musikwissenschaftliche Übungen I (im Anschluß an die Schubert-Vorlesung), zweist. — Musikwissenschaftliche Übungen II: Lektüre altgriechischer und alexandrinischer Musikschriftsteller (auch für musikalisch interessierte klassische Philologen), einst. — Collegium musicum instrumentale, zweist.
Dr. Wilhelm Heinitz: Instrumentenkunde im Sinne der vergleichenden Musikwissenschaft, einst. — Lektüre von Schriften aus dem Gebiet der vergleichenden Musikwissenschaft, einst. — Musikalische Akustik I (für Anfänger), einst. — Musikalische Akustik II (für Vorgeschrittene), einst. — Diskussion von Bewegungsproblemen in musikalischen Ausdrucksgestaltungen, zweist. — Die Tonhöhenbewegung in der gesprochenen Sprache, einst.
Robert Müller-Hartmann: Harmonielehre I (mit Übungen), einst. — Harmonielehre III (Übungen im Generalbaßspiel und Chorsatz), einst. — Kontrapunkt, zweist.
Prof. Dr. Georg Anschütz: Die Hauptprobleme der musikalischen Ästhetik, zweist. — Kolloquium über den musikalischen Stil bei den Kulturvölkern der Gegenwart, zweist. — Arbeiten über den Stil in der Musik, dreimal fünfst. — Die Hauptprobleme der Farbe-Ton-Forschung, einst. — Arbeiten zum Problem der bewegten Farbe, dreimal fünfst.

Hannover (Technische Hochschule). Prof. Dr. Theodor W. Werner: Elemente und Formen der Musik, einst. — Moderne Musik, einst. — Geschichte der Klaviermusik, einst. — Musikerziehung, einst. — Collegium musicum.

Heidelberg. Prof. Dr. Heinrich Besseler: Mozart und seine Zeit, dreist. — Die Musik im geistigen Leben der Nation, einst. — Seminar: Übungen zur musikalischen Prinzipienlehre, zweist. — Proseminar: Interpretation ausgewählter Musikschriften seit der Romantik, zweist. — Einführung in die musikalische Analyse (mit dem Assistenten Dr. Dietrich), zweist. — Collegium musicum, vokal u. instrumental (mit Wolfgang Fortner), je zweist.
Akademischer Musikdirektor Prof. Dr. H. M. Poppen: Der protestantische Orgelchoral bis J. S. Bach, einst. — Harmonielehre I, zweist. — Orgelspiel (nach Vereinbarung). — Akademischer Gesangverein, zweist.

Innsbruck. Prof. Dr. Wilhelm Fischer: Allgemeine Musikgeschichte II (15. und 16. Jahrhundert), vierst. — Die Musikgeschichte im Lichte der Abstammungslehre, zweist. — Musikgeschichtliche Übungen, zweist.

Jena. Dr. Werner Danckert: Deutsche Romantik in Musik- und Geistesgeschichte, einst. — Übungen zur Stilgeschichte und Ästhetik des 19. Jahrhunderts, einst. — Collegium musicum, zweist.

Kiel. Prof. Dr. Fritz Stein: Max Regers Leben und Werke II, zweist — Einführung in die Geschichte der Klaviermusik, einst. — Musikwissenschaftliche Übungen, zweist.
Dr. Bernhard Engelke: Musikgeschichte des 19. Jahrhs., zweist. — Johannes Brahms, einst. — Übungen zur Geschichte des Madrigals, einst.
Dr. Hans Joachim Therstappen: Musikwissenschaftliches Proseminar über D. Buxtehude, zweist. — Kontrapunkt, einst. — Collegium musicum instrumentale et vocale, je zweist. — Arbeitsgruppe für Neue Musik (Moderne Kammermusik), zweist.

Köln a. Rh. Prof. Dr. Theodor Kroyer: Geschichte des Oratoriums (ausgewählte Kap.), zweist. — Führende Geister der Tonkunst im 16. u. 17. Jahrhundert II (Forts.), zweist. — Hauptseminar: Stilkritik der A cappella-Zeit II (Forts.), zweist. — Proseminar: Quellenkunde (durch den Assistenten Dr. Walter Gerstenberg), einst. — Kolloquium und Referate, zweist. — Notationskunde III (seit 1450), (durch Dr. Gerstenberg), zweist. — Collegium musicum instrumentale, zweist. — Collegium musicum vocale (durch Dr. Gerstenberg), zweist.

Prof. Dr. Ernst Bücken: Von Bach bis Beethoven, dreist. — Musikwissenschaftliche Übungen, zweist. — Musikwissenschaftliches Kolloquium, nach Übereinkunft.
Privatdozent Dr. Willi Kahl: Geschichte der Kammermusik, einst.
Direktor Prof. Walter Braunfels: Improvisationslehre, einst. — Linearer Kontrapunkt I, zweist.
Lektor Prof. Dr. Heinrich Lemacher: Repetitorium der Harmonielehre, einst. — Alte Schlüssel (Partiturspiel), einst. — Formenlehre (Wiener Klassiker), zweist.
Lektor Prof. Dr. Hermann Unger: Einführung in das Verständnis musikalischer Kunstwerke, einst.

Königsberg i. Pr. Prof. Dr. Joseph Müller-Blattau: Die deutsche Musik des 17. Jahrhunderts, zweist. — Johannes Brahms und die deutsche Tonkunst, einst. — Musikwissenschaftliches Seminar für Fortgeschrittene: Übungen zu H. Schütz' Werken, zweist. — Musikwissenschaftliches Proseminar: Übungen zur Analyse und Stilkritik des romant. Liedes, zweist. — Collegium musicum, vokal und instrumental, je zweist. — Einstündige Vorlesung über Geschichte der Kirchenmusik und Orgelkurs für Studierende der Theologie.
Studienrat Walter Kühn: Geschichte der Musikerziehung bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts, einst. — Geschichte der Musikerziehung vom Beginn des 18. Jahrh. bis zur Gegenwart, einst. — Theorie der Musikerziehung I u. II, je einst. — Musikpädagogisches Proseminar: Kolloquium über Fragen der praktischen Musikerziehung, im Anschluß an Unterrichtsbesuch, einst. — Musikpädagogisches Seminar: Anleitung zu selbständigen Arbeiten aus dem Gebiet der Musikerziehung, einst.

— Institut für Kirchen- und Schulmusik der Universität: Kurse in Musiktheorie, Partiturspiel, Chorleitung und Chorübung, Sologesang und Sprechkunde, Orgel, Klavier, Violine.

Leiden (Holland). Dr. E. W. Schallenberg: Mai/Juni 1933: Über Johannes Brahms. — Klassisches und Romantisches in der Instrumentalmusik Felix Mendelssohn Bartholdys. — Oktober/Dezember: Über den Geist des Rokoko in der Musik und W. A. Mozart.

Leipzig. Prof. Dr. Dr. Artur Prüfer: Richard Wagner und die Festspiele in Bayreuth: a) Parsifal, zweist. — b) Die Meistersinger von Nürnberg, zweist. — c) Lektüre der Schriften Wagners aus der Bayreuther Zeit (Übungen), zweist.
Dr. Helmut Schultz: Die Musik des Altertums, einst. — Bruckner und Brahms, zweist. — Proseminar, Hauptkurs: Übungen zur Geschichte der Fuge, zweist. — Seminar: Kritik der Beethovenliteratur, zweist. — Collegium musicum: Dramatische und kantatische Musik, zweist.
Lektor Prof. Dr. Martin Seydel: Grundlagen der Stimm- und Sprechbildung, einst. — Stimmbildung, Gesangs- und Sprechtechnik, einst. — Gesangsübungen, einst. — Stimmtechnische Beratung mit Übegelegenheit, einst. — Deutsche Redeübungen, einst. — Liturgische Gesangsübungen, einst.
Lektor Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. Hermann Grabner: Harmonielehre für Fortgeschrittene, einst. — Harmonisierung von Volksliedern und Chorälen, einst. — Kontrapunkt I (zweistimmiger linearer Satz), einst. — Kontrapunkt für Fortgeschrittene, einst. — Lied- und Motettenkomposition, einst. — Partiturspielen, einst.

Marburg. Prof. Dr. Hermann Stephani: Die musikalische Romantik und ihre Ausläufer, zweist. — Entwicklungszüge der Kirchenmusik, einst. — Übungen aus dem Gebiete der Kirchenmusik, zweist. — Kontrapunkt, Kanon, Fuge, einst. — Akkordlehre, Generalbaß, Modulation, eineinhalbst. — Orgelunterricht für Fortgeschrittene, zweist. — Chorgesang, zweist. — Collegium musicum instrumentale, zweist.
Dr. Herbert Birtner: Grundzüge der abendländischen Musikgeschichte, zweist. — Collegium musicum vocale:: Lasso und Palestrina, zweist. — Übungen zur Generalbaßpraxis des 17. Jahrhunderts (Proseminar), zweist. — Übungen zur musikalischen Stilkritik und Analyse, zweist.

München. Prof. Dr. Rudolf v. Ficker: Beethovens Spätwerke, zweist. — Primitive und exotische Musik, einst. — Musikwissenschaftliche Seminarübungen, zweist. — Musikhistorische Arbeitsgemeinschaft (mit Aufführungen alter Werke) für Hörer aller Fakultäten, zweist.
Geheimrat Prof. Dr. Adolf Sandberger: Musik — Musik hören — Musik verstehen, einst. — Richard Wagners Entwicklung zur Meisterschaft, einst.
Prof. Dr. Alfred Lorenz: Einführung in die Musikwissenschaft, einst. — Entwicklungsgeschichte der Opernform von 1600 bis zur Gegenwart, dreist. — Harmonielehre für Anfänger, zweist. — Anton Bruckner, zweist. — Übungen im Analysieren von Musikstücken, einst.
Prof. Dr. Otto Ursprung: Die kirchliche Mehrstimmigkeit von der Entstehung bis zu Palestrina und Lasso, zweist. — Seminarübungen für Anfänger, einst.
Prof. Dr. Gustav Friedrich Schmidt: Führende Musikdramatiker des 17. u. 18. Jahrhunderts und ihre operndramaturgischen Grundsätze, zweist. — Musikwissenschaftliche Übungen für Anfänger und Fortgeschrittene, zweist.

Prof. Dr. Herm. Ludwig Freih. von der Pfordten: Franz Schubert und das deutsche Lied, vierst.
Prof. Dr. Kurt Hüber: Musikästhetik, zweist.
Prof. Dr. A. Kutscher: Musik und bildende Kunst in ihrem Verhältnis zur Bühne, zweist.

Münster i. W. Privatdozent Dr. Werner Korte: Musikgeschichte des deutschen Barock, zweist. — Hauptseminar (nur für Doktoranden): Übungen zur Musik des späten Mittelalters, zweist. — Vorseminar: Repetitorium der Musikgeschichte, einst. — Universitätschor und Collegium musicum instrumentale, je zweist.

Prag. Deutsche Universität. Prof. Dr. Gustav Becking: Beethoven, dreist. — Seminar: Wissenschaftliche Arbeiten der Teilnehmer, zweist. — Proseminar: Übungen zur Musikgeschichte des späten Mittelalters, zweist. — Vorkurs: Musiktheorie für Musikhistoriker, einst. — Collegium musicum, vierst.
Privatdozent Dr. Paul Nettl: Vorgeschichte und Entstehung der Oper, einst.
Lektor Dr. Theodor Veidl: Harmonielehre, zweist.

— Deutsche Akademie für Musik und darstellende Kunst. Prof. Dr. Erich Steinhard: Musikgeschichte I, zweist. — Musikgeschichte II, zweist.

Rostock. Privatdozent Dr. Erich Schenk: Die deutsche Musik im Reformationsjahrhundert, zweist. — Seminar: Tabulaturen, zweist. — Musiktheoretische Kurse: Harmonielehre, zweist.; Kontrapunkt, zweist. — Collegium musicum vocale et instrumentale, je zweist.

Stuttgart (Technische Hochschule). Prof. Dr. Hermann Keller: Allgemeine Musikgeschichte IV, 1750—1827, einst. — Ausgewählte Analysen, einst. — Akademisches Orchester, zweist.

Tübingen. Prof. Dr. Karl Hasse: Johannes Brahms, einst. — Musikwissenschaft u. Musikausübung in ihrem geschichtlichen Verhältnis zueinander, einst. — Harmonielehre für Anfänger (mit Dr. zur Nedden), einst.; für Fortgeschrittene, einst.; Kontrapunkt, einst. — Proseminar: Einführung in die Musikwissenschaft und Notationskunde (mit Dr. zur Nedden), zweist. — Seminar: Übungen zur Geschichte des Verhältnisses von Wort und Ton, Ausdruck und Form, zweist. — Übungen im Chorgesang (Akadem. Musikverein), einst. — Übungen im Zusammenspiel (Akadem. Streichorchester, mit Dr. zur Nedden), zweist.

Utrecht. Prof. Dr. Albert Smijers: Die Musik des Mittelalters, zweist. — Einführung in die Musikbetrachtung, einst. — Instrumentale Musik nach Beethoven, einst. — Collegium musicum, zweist.

Wien. Prof. Dr. Robert Lach: Methodologie der Musikwissenschaft II, zweist. — Das Musikdrama Richard Wagners in psychologischer, ästhetischer und ethischer Beleuchtung II, zweist. — Allgemeine Musikgeschichte in psychologischer und entwicklungsgeschichtlicher Beleuchtung IV, zweist. — Musikwissenschaftliche Übungen, zweist. — Gemeinsam mit Prof. Dr. A. Orel: Notationsgeschichtliche Übungen für Anfänger (Vorbereitung für die Aufnahme in das musikwissenschaftliche Seminar, Kolloquiumsverpflichtung), zweist.
Prof. Dr. Alfred Orel: Musikgeschichtliche Übungen (neuere Zeit), zweist. — Probleme um Anton Bruckner, einst. — Musikgeschichte des Mittelalters, zweist. — Notationsgeschichtliche Übungen siehe unter Lach.
Prof. Dr. Robert Haas: Die deutsche Oper vor Wagner, zweist. — Übungen an Operntheoretikern, zweist.
Prof. Dr. Egon Wellesz: Die neue Instrumentation, einst. — Einführung in die Paläographie byzantinischer Musikhandschriften, einst.
Privatdozent Dr. Leopold Nowak: Das deutsche Gesellschaftslied bis 1550, einst.

Würzburg. Prof. Dr. Oskar Kaul: Geschichte der Klaviermusik von Bach bis Beethoven, zweist. — Einführung in die Musikwissenschaft, einst. — Musikwissenschaftliche Übungen für Anfänger und Fortgeschrittene, zweist. — Collegium musicum: Praktische Ausführung und Besprechung von Werken der älteren Instrumentalmusik, einst.

Zürich. Prof. Dr. Fritz Gysi: Die Sinfonie nach Beethoven, einst. — Johannes Brahms. Leben und Werke, zweist. — Schopenhauer und Nietzsche über Musik (Seminar), einst.
Prof. Dr. Antoine-E. Cherbuliez: Systematik der Musiktheorie, 2. Teil (Formenlehre, Rhythmik, Vortragslehre), zweist. — Orchester- u. Kammermusik von Bach und Händel, einst. — Übungen zur Ästhetik und Technik der romantischen Musik, einst.
Emil Frank: Sprechtechnik mit Übungen, einst.

Bücherschau

Alessi, G. d' Una interessante questione d'arte organaria Veneta del 1759. 8°, 32 S. Milano 1931, Bollettino Bibliografico Musicale.

Arostegui, Maria Adam de. L'éthique et l'esthétique dans l'œuvre musicale. 4°, 23 S. Paris 1931, Association des Maîtres Imprimeurs.

Barlow, De Witt D. Notes on the Physics of Music. 8°, 20 S. Plainfield, N. J., 1932.

Beattie, David J. The Romance of Sacred Song. 8°, 232 S. London 1931, Marshall, Morgan & Scott, Ltd.

Beaumont, Cyril W. Fanny Elssler (1810—1884). 8°, 27 S. London 1931, C. W. Beaumont.

Boardman, Herbert R. Henry Hadley, Ambassador of Harmony. 8°, 173 S. Emory University, Ga., 1932, Banner Press.

Böhme, Erdmann Werner. Musik und Musiker im Roman um 1930. Ein Rundfunkvortrag. gr. 8°, 13 S. Greifswald 1933, Bamberg. 1 RM

Böhme, E. W. Erste Wagneraufführungen in der Universitätsstadt Greifswald. S.-A. aus: Dramaturg. Mitteil. des Stadttheaters Greifswald. 8°, 8 S. —.45 RM

Böhme, E. W. Zwei Lieder der Freiburger Burschenschaft 1818 (2 unbekannte Kompositionen von F. F. Huber). 8°, 16 S. S.-A. aus: Bundesblätter der Freiburger Burschenschaft Teutonia. 1932.

Boito, A. Lettere. A Cura di R. de Rensis. Roma, Soc. Ed. „Novissima".

van den Borren, Charles. La musique belge au Moyen Age et sous l'Ancien Régime. Extr. de la Revue Franco-Belge. Nov. 1932. 8°, 24 S.

Bouvet, Charles. Musiciens oubliés, musique retrouvée. 16°, 120 S. Paris 1932, Editions et Publications Contemporaines.

Brugnoli, Attilio. La musica pianistica italiana dalle origini al 1900. 8°. Torino 1933, G. B. Paravia & C. 8 L.

Brümmer, Eugen. Beethoven im Spiegel der zeitgenössischen rheinischen Presse. [Bonn, Phil. Diss.] 8°, VII, 108 S. Würzburg 1933, Triltsch. 3.60 RM

Bruyr, José. L'écran des musiciens. Seconde série. Avec une préfation par André Cœuroy. 8°. Paris 1933, José Conti.

Bücken, Ernst. Richard Wagner. (Die großen Meister der Musik, Bd. 8.) 4°, 160 S. m. Abb. Potsdam 1933, Athenaion. 10.80 RM

Casalis [Eugène Isaac]. Warum eine Nationalhymne? Den schweizer. Heimat-, Musik-, Literatur- u. Kunstges. kl. 8°, 24 S. Lausanne 1933, Verein f. eine Schweizer National-Hymne (Basel, Azed A.-G.). —.50 Fr.

Chantavoine, Jean. Les symphonies de Beethoven. Les chefs-d'œuvre de la musique expliqués, Collection publiée sous la direction de M. Paul Landormy. 8°. Paris 1932, Mellottée.

Chiesa, Mary Tibaldi. Ernest Bloch. (Estratto da la Rassegna Mensile di Israel. Vol. 6, N. 9—10 (2da Serie), Gennaio-Febbraio 1932—X). 8°, 30 S. Città di Castello 1932, Tip. dell' „Unione Arti Grafiche".

Chopin, Frédéric. Trois Manuscrits Reproduits en Facsimilé (Ballade en fa, Valse de l'Adieu. Berceuse). Avec Commentaire par A. Cortot et étude historique par E. Ganche. 2 v. fol. Paris, Dorbon-Ainé.

Closson, Ernest. L'ornementation en papier imprimé des clavecins anversois. Tiré à part de la „Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art". Tome II, 2; April 1932. 4°, S. 105—112. Bruxelles et Paris, Librairie nationale d'art et d'histoire.

Delachi, P. Raccolta di bassi per lo studio dell' armonia. 8°. Milano 1933, A. & G. Carisch & C. 8 L.

Della Corte, Andrea. La vita musicale di Goethe. 8°. Torino 1932, G. B. Paravia & C. 5.50 L.

Dent, Edward J. Ferruccio Busoni. A Biography. 8°, XVI, 368 S. London 1933, Oxford University Press. 21 sh.

Donington, Robert. The Work and Ideas of Arnold Dolmetsch. The Renaissance of Early Music. 4°, 24 S. [Aufruf zur Unterstützung der Arbeit von Arnold Dolmetsch in Haslemere.] Haslemere, Surrey 1932, The Dolmetsch Foundation. 1 sh.

Du Moulin-Eckart, Richard. Cosima Wagner. Traduction M. Rémon. 8°. Paris 1933, Librairie Stock.

Ehlers, Alice. Vom Cembalo (Kielflügel). 8°, 15 S. Wolfenbüttel 1933, Kallmeyer. —.45 RM

Festspiel-Führer zum Richard Wagner-Gedenkjahr 1933, mit den Festprogrammen v. Bayreuth, Berlin, Dresden, Leipzig, München u. Weimar. Hrsg. von Walter Lott. 8°, 64 S. m. Abb. Leipzig 1933, Kistner & Siegel. —.80 RM

Flechsig, Werner. Thomas Mancinus, der Vorgänger von Praetorius im Wolfenbütteler Kapellmeisteramt, Mit neu. Beitr. z. Gesch. d. Wolfenbütteler Hofkapelle im 16. Jahrh. (Göttinger Phil. Diss.) 4°, 81 S. Wolfenbüttel 1933, Kallmeyer. 2 RM

Gérold, Théodore. La musique au moyen âge. (Classiques français du moyen âge.) 8°. Paris 1933, Honoré Champion.

Gheon, Henri. Promenades avec Mozart. („Le secret de Mozart".) Collection „Les Iles", vol. I. 8°, 484 S. Paris 1933, Desclée de Brouwer & Cie. 30 Fr.

Goffin, Robert. Aux frontières du jazz. Préface de Pierre Mac Orlan. 8°. Paris 1932, Editions du Sagittaire. 16.50 Fr.

Gullan, Marjorie. Choral Speaking. 12°, XII, 91 S. London, Methuen & Co., Ltd.

[**Joseph Haydn,** 1732—1832, 31. März.] Stadtbibliothek Budapest. (Bibliographie, zusammengest. von Ludwig Koch, hrsg. von Direktor Eugen Enyvvári.) 8°, 78 S. Budapest 1932, Hauptstädt. Hausdruckerei.

Im Gegensatz zur hundertsten Wiederkehr von Haydns Todestag 1909 ist nach dreiundzwanzig Jahren die zweihundertste Wiederkehr seines Geburtstags trotz allen Ungemachs reich an wertvollen Veröffentlichungen, die bezeichnenderweise zum allergrößten Teil von Nicht-Österreichern geboten wurden. Vorliegende Arbeit füllt eine längst empfundene Lücke aus.

Das Vorwort, welches von der den Ungarn ganz besonders eigenen nationalen Begeisterung getragen ist, bringt eine Anzahl sehr beachtenswerter Gesichtspunkte über den Einfluß ungarischer Nationalmelodien auf Haydns Eigenart. Die Verfolgung dieser Anregungen ist begreiflicherweise sehr wünschenswert, ja unerläßlich. Die Schwierigkeiten sind nun allerdings eben auch sehr große.

In bescheidener Weise ist das Buch zunächst für die Benutzer der Stadtbibliothek Budapest bestimmt, deren Bücher-Signaturen angegeben sind.

Der eigentliche Inhalt der Veröffentlichung ist eine mit Bienenfleiß zusammengetragene Haydn-Bibliographie. Dieselbe ist sinngemäß nach Materien gegliedert. Einerseits Biographien, Quellenwerke, Briefe, andrerseits die Literatur über die einzelnen Werke nach ihrer Art. Sehr willkommen ist, daß besonders bei der Spezialliteratur kurze, aber präzise Inhaltsangaben hinzugefügt sind. Stellenweise wären sie noch ausgiebiger erwünscht, z. B. S. 72 bei Krutschek, Moißl. Bei den Biographien wäre es dankenswert, wenn die Werke mit quellenmäßigen Nachweisungen oder auch Verzeichnissen als solche besonders bezeichnet wären. Eine Anzahl Pseudonyme und Anonyme wären ohne besondere Schwierigkeit aufzulösen gewesen, z. B. S. 46 Realis = Coeckelberge-Dützele, R. H. = Richard Heuberger.

Selbstverständlich sind in bezug auf die Ausdehnung Grenzen gesetzt. Auch wäre es nur verwirrend, wenn insbesondere in bezug auf die kirchenmusikalische Literatur die unabsehbare Flut nachgeschriebener Sachen einzeln verzeichnet wäre. Immerhin wären insbesondere die Schriften von Witt aufzunehmen und die Verzeichnisse, nach denen man sich weiter orientieren kann, als solche zu kennzeichnen gewesen.

Da zum vorjährigen Haydn-Jubiläum, wie eingangs bemerkt, eine Anzahl wichtiger Quellenarbeiten erschienen sind und auch manches noch zu erwarten ist, auch trotz aller Sorgfalt noch manches zu ergänzen sein wird, dürfte sich in absehbarer Zeit ein Ergänzungsheft und auch eine zweite Auflage als notwendig erweisen. Dabei wäre auch eine Anzahl sprachlicher Unebenheiten auszugleichen. Auch mag der Wunsch ausgesprochen sein, es möchte noch ein alphabetisches Register angeschlossen werden, was den Gebrauch dieser hochwertigen Leistung noch wesentlich erhöhen wird. Diejenigen, die des magyarischen Idioms nicht mächtig sind, müssen es besonders dankbar begrüßen, daß alles

auch in deutscher Sprache wiedergegeben ist. Die vorgebrachten Wünsche tun der sehr verdienstvollen Arbeit keinerlei Abbruch. Alfred Schnerich.

Heffer, Marjorie and W. **Porter.** Maggot Pie. A Book of New Country Dances. Tunes arranged by William Porter. I. 8°, 3 sh, II. I°, 2/6 sh. London 1932, Heffer.

Home, Ethel, First Steps in Harmonising Melodies. Musical illus. 34 S. London 1933, Oxford University Press. 2/6 sh.

Hurn, Philip Dutton and Waverly Lewis **Root.** The Truth about Wagner. 8°, 313 S. New York 1930, F. A. Stokes Co. (Engl. Ed.: 8°, 247 S. London 1930, Cassell & Co., Ltd.)

Indy, Vincent D'. César Franck. (Nouv. éd.) 12°, 253 S. Paris, F. Alcan.

Kapp, Julius. Richard Wagner. Sein Leben, sein Werk, seine Welt in 260 Bildern. gr. 8°, 160 S. Berlin 1933, Max Hesse. 3.75 RM

Kapp, Julius. Richard Wagner und die Berliner Oper. Die Berliner Staatsoper dem Gedächtnis Richard Wagners. 4°, 62 S. m. Faks., mehr. Taf. (Blätter d. Staatsoper, Jg. 13, Heft 2, 1933.) Berlin 1933, Max Hesse. —.75 RM

Kaufmann, Moritz. Musikgeschichte des Karlsbader Stadttheaters. Hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft f. Heimatkunde d. Bez. Karlsbad. 8°, 96 S. m. Abb. Karlsbad 1932, Heinisch Verlag. 1.50 RM

Kaye, Joseph. Victor Herbert; the Biography of America's Greatest Composer of Romantic Music. 8°, 271 S. New York 1931, G. H. Watt.

Krüger, Liselotte. Johann Kortkamps Organistenchronik, eine Quelle zur hamburgischen Musikgeschichte des 17. Jahrhs. S.-A. aus der Zeitschrift des Vereins für hamburgische Geschichte. Bd. XXXIII, S. 184—213.

de la Laurencie, Lionel. Un musicien bressan: Julien Tiersot. 8°. Bourg 1932, Imprimerie Berthod.

Levien, John Mewburn. The Garcia Family. 8°, 27 S. London, Novello & Co. Ltd.

Menke, Werner. 75 Jahre Hannoverscher Schloßkirchenchor (Domchor). Ein Beitrag zur hannoverschen Kunst- und Kulturgeschichte. 4°, 21 S. m. 1 Abb. Hildburghausen 1932, Gadow. —.80 RM

Merbach, Paul Alfred. Richard Wagner. Der deutsche Musiker u. Mensch. Selbstzeugnisse u. Zeitberichte, eingel. u. biogr. gestaltet. (Scheinwerfer ins Menschliche, Bd. 2.) 8°, 238 S. m. 11 Bildern. Stuttgart 1933, R. Lutz Nachf. 2.85 RM

Orel, Alfred. Das Werden der musikalischen Formen. Ein entwicklungsgeschichtl. Überblick. 4°. 40 S. Leipzig 1933, Kistner & Siegel. 1.20 RM

Pourtalès, Guy de. Richard Wagner. Mensch u. Meister. (Aus d. Franz. übers. von Anton Mayer. 8°, 599 S. Mit 43 Abb. Berlin 1933, Knaur. 2.85 RM

Pujol, Emilio. La Guitarra y su Historia. Conferencia. Buenos Aires, Romero y Fernandez.

Raugel, Felix. Die Domorgel von Toul. Les orgues de la cathédrale de Toul. Übers. aus d. Franz. von Paul Smets. kl. 8°, 11 S. Mainz 1932, Verlag Paul Smets. —.50 RM

Raugel, Felix. Die Orgelwerke der Abtei St. Mihiel. Les orgues de l'abbaye de Saint Mihiel. Autor. Übers. a. d. Franz. von Paul Smets. 8°, 18 S. Mainz 1933, Verlag Paul Smets. —.80 RM

Saam, Joseph. Zur Geschichte des Klavierquartetts bis in die Romantik. (Münchner Phil. Diss.) 4°, 170 S. Zürich 1933, Heitz & Cie. 5 RM

Schlick, Arnold. Spiegel der Orgelmacher und Organisten, aller Stiften und Kirchen, so Orgeln halten oder machen lassen, hochnützlich. Heidelberg 1511. Neudruck in moderner Sprache, übertr. u. hrsg. von Ernst Flade. 8°, 49 S., 1 Taf. Mainz 1932, Verlag Paul Smets. 3 RM

Schweizerisches Musikjahrbuch 1933. Redaktion: Prof. Dr. Fritz Gysi, Zürich. II. Jg. 8°, 305 S. Herausgeber: Der Schweizerische Musikpädagogische Verband.

Sorge, Georg Andreas. Der in der Rechen- u. Meßkunst wohlerfahrene Orgelbaumeister, welcher d. behör. Weite u. Länge aller Orgelpfeifen . . . u. a. m. genau erforschen u. ausmessen kan. Mit e. Application auf e. Werk von 35 Stimmen u. 3 Manualen. Neu hrsg. von Paul Smets. 8°, 59 S. Mainz 1932, Verlag Paul Smets. 4 RM

Spies, Hermann. Abbé Vogler und die von ihm 1805 simplifizierte Orgel von St. Peter in Salzburg. kl. 8°, 32 S. Mainz 1932, Verlag Paul Smets. 1.25 RM

Stahl, Wilhelm. Die „Totentanz"-Orgel der Marienkirche in Lübeck. kl. 8°, 23 S. Mainz 1932, Verlag Paul Smets. 1 RM

Stöhr, Richard. Formlehre der Musik. Unter Mitarbeit von Hans Gál und Alfred Orel. 4°, L, 319 S. Leipzig 1933, Kistner & Siegel. 5.40 RM

Tiplady, T. Songs of a Cinema Church. 8°, IX, 74 S. London 1932, Methuen. 1 sh.

Werckmeister, Andreas. Organum Gruningense redivivum oder kurtze Beschreibg des in d. Grüningischen Schlos-Kirchen berühmten Orgel-Wercks, wie dasselbe anfangs erbauet u. beschaffen gewesen. Und wie es anitzo auf allergnädigsten Befehl Sr. Kön. Preuss. Majestät ist renoviret u. mercklich verbessert worden. Denen anfahenden Organisten ... zu Nutz u. dienl. Nachricht auffgesetzet. Originalgetr. Neudruck von Paul Smets. 8°, 27 S. Mainz 1932, Rheingold-Verlag. 1.80 RM

Neuausgaben alter Musikwerke

Ditters von Dittersdorf, Karl. Konzert für Violine und Orchester in *G*dur. Bearb. u. hrsg. von H. Mlynarczy-L. Lürmann. Leipzig 1933, Fr. Hofmeister. 5 RM

Finck, Heinrich. Missa in summis zu 6—7 Stimmen, für Singstimmen und Instrumente. Hrsg. vom Musikinstitut der Universität Tübingen, unter Leitung v. Karl Hasse. (Das Chorwerk. Hrsg. v. Friedrich Blume, Heft 21.) 4°, VI u. 36 S. Wolfenbüttel 1933, Gg. Kallmeyer. 3.50 RM

Giustini, L., di Pistoja. Twelve Piano-Forte Sonatas. First published in 1732, and now edited in facsimile by Rosamond E. M. Harding, Ph. D., Cantab. klein-quer 8°, XXIV u. 71 S. Cambridge 1933, At the University Press. 10/6 sh.

Es handelt sich um den Neudruck des vermutlich ersten Werkes, das ausdrücklich für Bartolommeo Cristoforis „Cimbalo di piano e forte detto volgarmente di martelletti" komponiert wurde; und die Herausgeberin hat über dies denk- und merkwürdige op. 1 des im übrigen ganz unbekannten Pistoieser Musikers in „Music & Letters XIII, 2 (1932) bereits ausführlich sich ausgesprochen — frühere Hinweise finden sich bei A. J. Hipkins. History of the Pianoforte (1896) und bei F. Torrefranca, Le origini italiane del romanticismo musicale (1930 und früher). Von Lodovico Giustini wird sonst (durch Gerber) nur mitgeteilt, daß 1736 in Amsterdam XII Claviersonaten von ihm erschienen, die verschollen scheinen oder ein Nachdruck dieses in Florenz gestochenen Werkes von 1732 sind.

Die Sonaten sind sehr anregend; ich finde, die verehrte Herausgeberin tut ihnen einiges Unrecht, wenn sie ihnen besonderen Charakter abspricht. Der Einfluß der Opera buffa, den sie mit Recht in ihnen als wirksam erkennt, ist damals noch etwas Besonderes; die Canzonen als Satzteile sind wohl keine Zeugnisse für Giustinis Bekanntschaft mit dem Kirchenstil Leonardo Leos, sondern für sein Bestreben, den kantablen Stil der Violinsonate Corellis und seiner Nachfolger auf das Tasteninstrument zu übertragen. Auffallend ist der weite Tonartenkreis, den Giustini durchschreitet: von *f*moll bis *E*dur. Freilich ist die innere Kantabilität nicht größer als in andern Klavierwerken der Zeit um 1730, und wer dynamische Übergangsmerkmale sucht, wird kaum auf seine Kosten kommen. Giustini verwendet nur die einfachsten dynamischen Zeichen, und die „terassenhafte" Abstufung ist sogar besonders häufig. Nichts verbietet allerdings feinste dynamische Belebung; aber die versteht sich von selbst bei jeder Übertragung von Cembalomusik aufs Pianoforte.

Sehr zu begrüßen ist die Anwendung des Faksimiledrucks, dem sich bei uns ja auch Walther Höckner in Zwenkau mit so viel Glück zugewandt hat. Man muß der Herausgeberin den größten Dank wissen. A. E.

Monteverdi, Claudio. Il ballo delle Ingrate. Testo di O. Rinuccini. Trascr. ed istrumentazione di Alceo Toni dal basso continuo originale. Mailand 1932, Ricordi. Kl.-A. 10, Part. 40 L.

Pujol, Johannis. Opera omnia nunc primum in lucem edita cura et studio Higini Anglès, pbri. Vol. II. In festo beati Georgii Officium et Missa. gr. 8°, XVI, 249 S. Barcelona 1932, Institut d'Estudis Catalans: Biblioteca de Catalunya. 20 Pes.

Youngh, William. The Concerted Music. Ed. by W. Gillies Whittaker. Oxford University Press 1930.

Diese interessante Publikation enthält elf Sonaten und vier Suiten für zwei bis vier Violinen und Baß. Das 1653 zu Innsbruck herausgegebene Werk Younghs ist nächst Purcells Triosonaten wohl die bedeutendste der wenigen Sonatensammlungen englischer Meister des 17. Jahrhunderts. Die Sonata konnte bis gegen Ende des Jahrhunderts in England bei der überaus intensiven Pflege der polyphonen Instrumentalfantasia nicht Fuß fassen. Erst nach Aufgabe des eigentlich englischen Schaffens und mit der Invasion der italienischen, deutschen und französischen Musikwerke zog auch die Sonata in England ein, und zwar bereits in ihrem Stadium als virtuose Solo- und Trio-Sonata. Charakteristisch ist, daß die Sammlung von Youngh nicht in England veröffentlicht wurde, sondern in Deutschland, dessen Fürstenhöfe damals und bis gegen 1700 die Zentren der Pflege mehrstimmiger Sonaten darstellten. Die Stücke von Youngh sind dem Erzherzog Ferdinand Carl von Österreich gewidmet.

Ein Vergleich mit der in Blüte stehenden Produktion vielstimmiger Sonaten in Deutschland fällt für diejenigen Younghs nicht sehr günstig aus. Sie tragen wohl zahlreiche spezifisch deutsche Stilmerkmale, und zwar nähern sie sich der süddeutschen und italienisch beeinflußten Stilrichtung, deren stärkster Exponent Johann Rosenmüller wurde. Auch finden sich unter den Triosonaten Younghs Einzelsätze von gewissem Schwung und subjektiverer Gedankenwelt. Doch kommen sie über eine leichte, unterhaltende Spielmusik im Durchschnittsgeschmack der Zeit nicht hinaus, reichen an die Höchstleistung barocker Gestaltungskraft auch auf instrumentalem Gebiet nicht entfernt heran. Dazu verfuhr der Komponist in formaler Beziehung gar zu schematisch — allen Fluß und alle Glätte der Faktur unbestritten. Sehr mechanisch, auf die experimentellen Uranfänge deutscher Sonatenkomposition (Kettensequenz usw.) zurückgreifend, jagt die letzte Sonata (a 4 Violini & Bc.) mehrmals belanglose Solopartien in wörtlicher Wiederholung nacheinander durch alle Violinen.

Immerhin bedeutet die Erschließung dieser Stücke ein Verdienst, zumal die biographisch-stilkritische Beigabe von W. Gillies Whittaker musterhaft sauber zusammengestellt ist. Die spieltechnische Bearbeitung befleißigt sich stilgemäßer Zurückhaltung, besonders in der Ausführung des Continuo. Allein mit einzelnen Auffassungen und Zusätzen in dynamischer Beziehung können wir uns nicht einverstanden erklären.

Ernst Hermann Meyer.

Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Ortsgruppen

Wien

Am 8. März fand im neu eröffneten historisch denkwürdigen Figaro-Kammersaal des Palais Pálffy am Josephsplatz im Rahmen der Ortsgruppe ein öffentliches Konzert mit neu aufgefundenen Werken Joseph Haydns statt. Es handelte sich um ein viersätziges Streichquartett in *E* dur, das der Jugendzeit des Meisters entstammen dürfte und von Konzertmeister K. v. Baltz, L. Zoeppritz, Dr. E. F. Schmid und B. Bereznitzkyj zum Vortrag gebracht wurde, ferner um drei groß angelegte Klaviersonaten in *C* dur, *A* dur und *D* dur aus der reifsten Schaffenszeit, vorgetragen von der Pianistin Gerda Streicher, einer Ururenkelin des Schiller- und Beethovenfreundes Andreas Streicher, endlich um zwei Notturnos in *F* dur und *G* dur für 10 Blas- und Streichinstrumente aus dem Jahr 1790, gespielt von einem Kammerensemble unter Leitung von Dr. E. F. Schmid. Der Finder, Dr. Ernst Fritz Schmid, der sich seit längerer Zeit in Österreich der Haydnforschung widmet und kürzlich ein Werk über Vorfahren, Volkstum und Heimat des Meisters zum Abschluß gebracht hat, berichtete in einführenden Worten über die Werke. Streichquartett und Klaviersonaten entstammen den Archivbeständen des niederösterreichischen Benediktinerstiftes Göttweig; die Handschriften sind durch die dortigen Patres Leander Staininger (Leiter der Klosterschule 1759—68) und Virgilius Fleischmann (Chorregent des Stiftes 1813—22) beglaubigt. Aus den überaus reichen Haydnschätzen des Stiftes dürfen wir auf nähere Beziehungen zu Haydn und seinem Kreis schließen; nur so erklärt sich die dort seit alters verwahrte Fülle von handschriftlichen und gedruckten Werken des Meisters von seiner

frühesten bis in seine späteste Zeit. Während im Streichquartett der köstlich naive Haydn der ersten Werke dieser Art, wie sie einst im Schlößchen Weinzierl erstmals erklangen, zu Wort kommt, zeigen die drei offenbar zyklisch zusammengehörigen Klaviersonaten, — zwei mehr dramatisch aufgebaute dreisätzige schließen eine lyrischere zweisätzige ein, — eine ganz andere Prägung. Hier kommt der reife Meister zu Wort, der bereits durch den Einfluß der späten Werke Mozarts hindurchgegangen ist und in manchen Zügen der musikalischen Gestaltung schon prophetisch den Genius Beethovens ahnen läßt. Es ist der heroische Geist des Sturms und Drangs, der in diesen hochbedeutsamen Klaviersonaten nicht selten über den spielerischen des Rokoko triumphiert. Die Notturnos waren wertvollen Handschriften aus dem Besitz des Freiburger Sammlers Oskar Mez und der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde entnommen. Sie wurden ursprünglich für König Ferdinand IV. von Neapel geschrieben und mit je zwei Drehleiern, Klarinetten, Hörnern, Bratschen, Cello und Baß besetzt. Der König und sein musikalischer Lehrmeister, der kaiserliche Legationssekretär Norbert Hadrava, waren leidenschaftliche Spieler der damals im Zusammenhang mit Rousseauschen Gedankengängen wieder aufgekommenen Drehleier. Haydn selbst hat aber später die Stimmen der Leiern für Flöte und Oboe, die der Klarinetten für Violinen umgeschrieben und die Werke in solcher Besetzung 1792 in London zu Gehör gebracht. In dieser zweiten Fassung wurden die Werke nunmehr auch vorgeführt. Bei ihrer überaus reizvollen thematischen Durchführung stellen die Notturnos, die Dr. Schmid in einer bereits begonnenen größeren Reihe im Verlag Heinrich Hohler in Karlsbad herausgibt, für Haydn eine Art Hohe Schule der musikalischen Verarbeitungstechnik dar, die unmittelbar auf die letzten großen Symphonien des Meisters, ja gelegentlich sogar auf seine großen Oratorien vorausweist. Es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß die Notturnos eine bedeutende Bereicherung nicht nur unserer wissenschaftlichen Erkenntnis von Haydns Lebenswerk, sondern auch unserer Konzertprogramme darbieten, die heute mehr und mehr wieder Werke für Kammerorchester bevorzugen. Schließlich wurden noch fünf Schottische Lieder aus Haydns viel zu wenig bekannten Bearbeitungen für Gesang und Klaviertrio geboten, die Erika Rokyta zu Gehör brachte. Im ganzen legte der Abend eindringliches Zeugnis dafür ab, wie viel der Musikwissenschaft an Schuld und Aufgaben gegenüber Joseph Haydn und seinen Werken noch bis zum heutigen Tag geblieben ist und wie dringend notwendig eine fachkundige Organisation der musikalischen Denkmalpflege erscheint.

Robert Haas.

Mitteilungen

– Am 18. März, zehn Tage vor seinem 73. Geburtstag, ist in seiner Vaterstadt Laibach Prof. Dr. Josef Mantuani nach langem Leiden gestorben. Sein Leben teilte sich zwischen Wien, wo er Jura, Philosophie und Kunstgeschichte studierte und seit 1893 als Kustos der Musikabteilung der damaligen Hofbibliothek tätig war, und Laibach, wohin er 1909 als Direktor des Landesmuseums berufen wurde. Eine Frucht seiner Bibliothekstätigkeit ist sein in lateinischer Sprache verfaßter Katalog der Musikhandschriften der Wiener Bibliothek; der lokalgeschichtlichen Musikforschung widmete er den I. Teil einer „Geschichte der Musik in Wien“, die die Anfänge bis zum Tode des Kaisers Maximilian umfaßt; den DTÖ eine schöne Gesamtausgabe des Opus musicum des Jacob Handl (zusammen mit Bezecny). Schon vor 1914 wandte er seine Arbeit der slovenischen Heimat zu: vor liegt eine Studie über die geschichtliche Entwicklung des slovenischen Kirchenlieds (1913), und eine ganze Reihe andrer Arbeiten auf dem Gebiet lokaler und kirchlicher Musikforschung in slovenischer und kroatischer Sprache, darunter ein Palestrina-Büchlein. Die Musikwissenschaft wird Mantuani ein dankbares Gedenken bewahren; der Schreiber dieser Zeilen betrauert in ihm einen freundlichen Helfer in allen biographischen und bibliographischen Fragen des jugoslavischen Bereichs.

– Der Assistent am musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Wien, Dr. Leopold Nowak, hat sich mit einer Studie: „Grundzüge einer Geschichte des Basso ostinato

in der abendländischen Musik" zum Privatdozenten für Musikgeschichte habilitiert. Gegenstand der Probevorlesung war: „Formprobleme im gregorianischen Choral".

- Das Collegium musicum der Universität Erlangen hat im Wintersemester 1932/33 zwei Abendmusiken veranstaltet, deren erste deutsche Weihnachtsmusik des 17. u. 18. Jahrhunderts (Werke von H. L. Haßler, Gumpelzhaimer, Feldmeier, Selle, Tunder, Biber, Murschhauser, Rathgeber, Händel, J. S. Bach und Heinichen), deren zweite Musik des 18. Jahrhunderts aus der Gräfl. Schönbornschen Musikbibliothek zu Wiesentheid brachte (Werke von Chelleri, Schnell, Wilderer und Hasse).

- Das Collegium musicum der Universität Leipzig befolgt seit 1930 die Gewohnheit, am Ende des Wintersemesters den „Förderern und Freunden" der Universität durch ein „Historisches Konzert" in der Aula Einblick in seine Arbeit zu geben. Im vorigen Jahre gabelte sich die Veranstaltung in einen vokalen Teil („Weltliche Chorkunst der Renaissance": Lieder von Heinrich Finck, Senfl und Hans Leo Haßler, Madrigalisches und Chansonhaftes von Pesenti, Marenzio, Lasso, Farmer und Wilbye) und einen instrumentalen („Fünf Ouvertüren": zwei französisch — Grétry und Méhul —, drei „italianisierend" und deutsch — Cannabich, Mozart, Schubert). Am 25. Februar 1933 fiel das Programm wieder dem Collegium instrumentale allein zu und gab, zu einem „Konzert aus Konzerten" gestaltet, Gelegenheit, abermals Instrumente aus der Heyerschen Sammlung in den Vordergrund zu rücken. Zuerst, in Philipp Emanuel Bachs Doppelkonzert (*Es* dur), wirkten das Cembalo traverso des Cristofori und der Steinsche Hammerflügel von 1773 mit, zuletzt, in Mozarts Klavierkonzert K.-V. 271, ein Empireinstrument von Ludwig Dulcken in München (mit fünf Pedalen). Dazwischen wurde das fast unbekannte *C* dur-Doppelkonzert von Johann Conrad Schlick gespielt, das der Komponist als sein Op. 1 für sich selbst als Cellisten und für seine Frau Regina Strinasacchi als Geigerin schrieb, sowie als gelungener Versuch, unter Heranziehung zweier französischer Viellen, aus der 1786er Reihe der Haydnschen Konzertdivertimenti mit zwei „lire organizzate" das in *G* dur, dessen Mittelsatz, hier „Romance", acht Jahre später in die „Militärsymphonie" übergegangen ist.

- Der Musikhistorische Verein der Universität Upsala, dessen Vorsitzender Dozent Dr. C.-A. Moberg ist, hat am 15. Februar den 50jährigen Todestag Richard Wagners gefeiert. Dr. Erich Burger-Heidelberg hielt den Festvortrag „Wagner und unsere Zeit", dem eine lebhafte Diskussion über die Kunst Wagners und ihre Bedeutung für unsere Zeit folgte. Auch die Akademische Kapelle der Universität unter Dr. Hugo Alfvén hat das Jubiläum durch ein Orchesterkonzert mit Werken des Meisters gefeiert. — Das Kammerorchester und der Madrigalchor des Vereins gaben Anfang April einen „Renaissanceabend" mit Orchesterwerken von J. Dowland und dem österreichischen Hofkapellmeister Joh. Heinr. Schmelzer (1623—80). Dessen 5st. Kammersonate (Ups. Univ. Bibl., Vok. mus. i. hs. Caps. 58:12), von dem Dirigenten S. E. Svensson bearbeitet, erregte allgemeine Bewunderung durch ihre Frische und Abwechslung und ihre prächtige Schlußfuge. — Der Chor sang mit Begleitung von obligatem Orchester und Lautenchor (einchöriges Kammerklavier, Östlind & Almqvist, Stockholm) Arcadelts berühmtes Madrigal „Il bianco e dolce cigno", Lassos „Quand mon mari" und Dowlands „Say Love if ever" und „Shall I sue" (2.-3. Buch, London 1600—03, in schwedischer Übersetzung). — Anläßlich des 100jährigen Todestages Haeffners, des historisch hochbedeutenden deutschen Musikers, bereitet der Verein ein Konzert vor mit Haeffners Oratorium „Christus am Ölberg", einigen Psalmenkantaten usw. Der frühere Schriftführer des Vereins, Dr. Morin, der am 1. April den Dienst als Bibliothekar an der Bibliothek des Stockholmer Konservatoriums antrat, wird die Festrede halten. Seine Biographie über Haeffner wird zur selben Zeit erscheinen.

- Privatdozent Dr. Leopold Nowak-Wien hielt am 21. März im Wiener Schottenstift einen Vortrag: „Der gregorianische Choral, sein Leben in Vergangenheit und Gegenwart", der mit Hilfe zahlreicher Musikbeispiele den Einfluß des Chorals auf die Entwicklung der Musik kennzeichnete. Aufgeführt wurden: 2st. Sanctus ens ingenitus (Worcester mediæval harmony); N. Merques, Pange lingua für eine Singstimme und zwei Violen (DTÖ XXVII/1); Heinrich Isaac, Introitus de S. Maria Magdalena aus dem Choralis Constantinus (DTÖ XVI);

Stephan Mahu, Lamentationes Jeremiae (Commer, Musica sacra, Bd. XVII); G. P. da Palestrina, Kyrie aus der Missa „Iste confessor"; Samuel Scheidt, Veni Redemptor gentium (Tabulatura nova, DDT I); L. da Viadana, Missa dominicalis (nach dem Original eingerichtet vom Vortragenden); J. F. Fux, Ave Regina coelorum für Sopransolo, 2 Violinen, Cello und Orgel (Vorlage Stift Kremsmünster); Michael Haydn, Graduale „Haec dies quam fecit" (Wien, Nat. Bibl., Cod. 18788); W. A. Mozart, „Te decet hymnus" aus dem Requiem; Peter Cornelius, 2 Lieder aus dem Vater unser-Zyklus. Den einzelnen Beispielen wurden die entsprechenden Choralmodelle vorangestellt. Die Ausführung der Kompositionen besorgten: Erika Rokyta, Irene Damisch; Josef Schabasser, Franz Gruber, Alumnen des e.-b. Priesterseminars, der Neuland-Choralkreis (Gesang), Vittorio Borri, Hilde Koller und Luitgart Wimmer (Violine, Viola, Cello).

– Das Instrumentenmuseum der Universität Leipzig hat einen Zuwachs zu verzeichnen, der im Verein mit den sonstigen Neuerwerbungen der letzten Jahre den Grundstock der Bestände, die Heyersche Sammlung, aufs glücklichste abzurunden vermag. Es wurden ihm von der Lingner-Stiftung in Dresden aus dem Nachlaß des Mäzens Karl August Lingner vierzehn Arbeiten des deutschen, italienischen und französischen Barock überwiesen; ihr Vorbesitzer war Friedrich v. Amerling, der Wiener Bildnis- und Historienmaler. An der Spitze der fast durchweg reich verzierten und eingelegten Zupfinstrumente (Pandürchen von 1753, Mandoline, Schoßharfe, Psalterium) stehen eine süddeutsche Theorbe, „zugericht" 1686 von Matthias Fux in Wien, und ein Paduaner Chitarrone von Pietro Raillich (1664). Die Streicher sind vertreten durch Pochetten, einen Pardessus de viole sowie eine prunkvolle Drehleier aus Palisanderholz, die Bläser schließlich durch Blockflöten und durch ein regelwidrig gestaltetes Serpent mit gravierter Mundstückröhre.

– Dem Inhaltsverzeichnis des letzten Jahrgangs der ZfM bitten wir die fehlenden Beiträge des 11./12. Heftes von Hamann, Baum und Koczirz nachzutragen.

Kataloge

Hellmut Meyer & Ernst, Berlin W 35. Katalog 31. Sammlung Hans Meyer. I. Teil, Abt. I (42 Nrn.) Musik. Versteigerung am 10. April 1933. Mit einigen kostbaren Autographen von Haydn („Divertimento da Clavicembalo" 1774), Mozart (ein bisher unbekanntes Blatt [2 Seiten] der Klavierstimme aus Köchel Nr. 564), Beethoven (Kanon „Edel sey der Mensch"), Schubert, Schumann, Liszt, Wagner. — Das Autograph Mozarts erwarb die Musiksammlung der Preuß. Staatsbibliothek (Prof. Joh. Wolf), die bereits ein anderes Blatt der Klavierstimme besitzt.

Librairie ancienne **J. Mongenet,** Genf. Choix de bons livres en différents genres. N° 159, Avril 1933. Nrn. 483—529: Musique, Théâtre.

Max Perl, Berlin W 8. Auktion 179, 11. u. 12 April 1933. Bücher, Handzeichnungen usw. 918 Nrn. Mit einigen autographen Briefen von Mendelssohn, Berlioz, Offenbach.

April	Inhalt	1933

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, Berlin-Schöneberg, Nymphenburgerstr. 10
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Achtes Heft | 15. Jahrgang | Mai 1933

Erscheint monatlich

Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos

Johannes Brahms im Briefwechsel mit Eusebius Mandyczewski

Mitgeteilt von

Karl Geiringer, Wien

Der früheste Beleg für die Bekanntschaft von Brahms mit Eusebius Mandyczewski stammt aus dem Jahre 1879. Damals schreibt der Meister — in seiner Eigenschaft als Mitglied einer Kommission zur Verleihung von Künstlerstipendien[1] — an die beiden andern Preisrichter Goldmark und Hanslick[2]:

„Weitaus am meisten zu loben erachte ich Mandyczewski, dessen Vorlagen ernstlich erfreulich sind. Sie zeigen nicht nur in Allem, was zu lernen ist, einen bedeutenden, ruhigen und sicheren Fortschritt; sie geben auch Zeugnis von einer Entwicklung seines Talents, die man immerhin nicht berechtigt war zu erwarten. Die vorliegenden Sachen gehen so weit über die früheren hinaus, daß es ungemein reizt, alles Einzelne zu loben, das in solchem Fall bedacht und betrachtet wird. Es ist wohl zu bedenken, daß M. auch anderweits Studien fleißig treibt und daß sein trefflicher Vater in gleicher schöner und aufopfernder Weise für noch 6 Kinder sorgt".

Diese Worte zeigen, welche hohe Meinung Brahms von dem damals erst Zweiundzwanzigjährigen hegte. Auch in der Folgezeit ist sein Interesse an dem jungen Künstler keineswegs erlahmt. Vielmehr wurden die Beziehungen immer enger und gestalteten sich namentlich im letzten Jahrzehnt von Brahms' Leben zu einem wahren Freundschaftsbund. Dies umsomehr, als Mandyczewski 1887 zum Archivar der Gesellschaft der Musikfreunde bestellt wurde und damit in die Dienste einer Körperschaft trat, deren Direktion Brahms angehörte. Auch rein örtlich waren sich die beiden Männer damit näher gekommen, da Brahms' Wohnung in der Karlsgasse in nächster Nähe des von ihm so häufig besuchten Gebäudes der Gesellschaft der Musikfreunde lag.

---

[1] Vgl. Fl. May, J. Brahms. Leipzig 1911, S. 158, und Hanslick in „Neue Freie Presse" vom 29. April 1897.

[2] Hanslick schenkte das Original dieses Briefes Mandyczewski, welcher es den Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde widmete.

Die Beziehungen zwischen dem Meister und seinem um 24 Jahre jüngeren Freund waren recht mannigfacher Natur. Brahms schätzte in Mandyczewski den feinsinnigen, literarisch und musikalisch gleich vielseitig gebildeten Künstler; er fühlte sich wohl im Umgang mit dem liebenswürdig bescheidenen, stets zu kleinen Scherzen geneigten Menschen, und es war nur selbstverständlich, daß Mandyczewski den regelmäßig veranstalteten Sonntagsausflügen in den Wienerwald zugezogen wurde. Dem Komponisten gefiel es, daß der junge Gelehrte auch vor recht einfachen Dienstleistungen — wie etwa der Anfertigung von Postpaketen für Brahms — nicht zurückscheute, gleichzeitig jedoch kein Bedenken trug, wenn es darauf ankam, selbst an den Kompositionen des verehrten Meisters Kritik zu üben. Und Brahms war an dem Urteil seines Famulus sehr viel gelegen. Nicht nur in sprachlichen und musikphilologischen Fragen befolgte er Mandyczewskis Rat; auch über das eigene Schaffen forderte er mit Dringlichkeit die Ansicht des jungen Freundes. Überdies aber machte sich der Archivar dem Komponisten unentbehrlich, indem er dessen stark ausgebildeten antiquarischen Interessen immer neue Nahrung bot. Brahms' nie versiegender Freude an der Beschäftigung mit Kostbarkeiten oder auch bloßen Kuriositäten aus älterer Zeit[1] hat Mandyczewski sorgfältigst Rechnung getragen. Er unterließ es nie, den Meister zu verständigen, wenn er von einem verkäuflichen Musikautograph erfuhr, das geeignet war, die herrliche Sammlung der Brahmsschen Originalmanuskripte zu vervollständigen (wobei allerdings auch ein gewisses berufliches Interesse mitspielte, da Brahms schon 1891 seine Bücher und Musikalien testamentarisch der Gesellschaft der Musikfreunde vermacht hatte). Und wenn der sparsame Meister in späteren Jahren auch nurmehr äußerst selten einen Ankauf durchführte, so beschäftigte ihn der Gegenstand doch so stark, daß er fähig war, eines Autographes wegen seinen Urlaub zu unterbrechen und sich mitten im Sommer der nicht unbeschwerlichen Reise von Ischl nach Wien zu unterziehen. Die damals erscheinenden Gesamtausgaben der Werke von Bach, Händel und Schütz, sowie vor allem die Schubert-Gesamtausgabe, an der Mandyczewski selbst mitwirkte, bildeten für die beiden Männer einen Unterhaltungsstoff von stets erneutem Interesse. Die Arbeiten eines Spitta und Chrysander, die neuesten Aufsätze, welche in den Fachzeitschriften, namentlich in der „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft" erschienen, wurden von dem Komponisten mit nicht geringerer Anteilnahme verfolgt, als von dem Gelehrten. Für Brahms war Mandyczewski ein lebendiges Bindeglied, das ihn mit der älteren Musik und darüber hinaus mit der Musikwissenschaft verknüpfte.

Mandyczewski aber sah in Brahms nicht nur das überragende Genie, dessen Werk er in einem für künstlerische Eindrücke besonders empfänglichen Alter aufnahm; er verehrte in ihm auch den gütigen Menschen, der nie zögerte, dem jungen Freunde mit Rat und Tat beizuspringen. Dankbar empfand er es, daß der Meister für alles, was ihn betraf — von wissenschaftlichen Zweifeln bis zu ausgesprochenen Familienangelegenheiten und der immer ein wenig bedrängten materiellen Lage — freundschaftliches Verständnis aufbrachte und wo immer es anging seine hilfreiche Hand bot. Wie ja überhaupt diese Beziehung vom Sachlichen ausgehend immer wieder zum rein Menschlichen vordrang.

---

[1] Vgl. Geiringer, Brahms as a Reader and Collector. Musical Quarterly, April 1933.

Ihren Niederschlag hat die Freundschaft zwischen dem Meister und seinem Jünger in dem Briefwechsel gefunden, der namentlich während der Sommermonate, die Brahms auf dem Lande verbrachte, geführt wurde. Wenn auch der widerwillige Briefschreiber Brahms seine Mitteilungen auf das äußerste beschränkte und die „Plauderbriefe" ausschließlich Mandyczewski überließ, so findet sich doch in mancher verdeckten, ein wenig hinterhältig anmutenden Äußerung, in hingeworfenen kleinen Scherzen, ja mitunter nur zwischen den Zeilen das unverkennbare Abbild der äußerlich so widerhaarigen und gleichzeitig innerlich so liebenswerten Persönlichkeit des Hamburger Meisters. Nicht minder deutlich aber tritt aus dem Briefwechsel die Gestalt Mandyczewskis hervor. Denn der Gelehrte, der — abgesehen von den gewaltigen redaktionellen Leistungen für die Schubert-, Haydn- und Brahms-Gesamtausgabe — die umfassende Tiefe seines Wissens am ehesten im persönlichen Verkehr erschloß, bringt gerade in den Briefen an Brahms die Feinsinnigkeit seiner Geistesbildung zu voller Entfaltung.

* * *

Die Originale sämtlicher Briefe von Brahms an Mandyczewski mit ihren Antwortschreiben wurden — soweit sie sich erhalten haben — von dem Gelehrten in den letzten Jahren seines Lebens der Gesellschaft der Musikfreunde geschenkt. Sie werden hier im Auftrage der genannten Körperschaft — an deren Sammlungen ich als Kustos tätig bin — erstmalig im Zusammenhang veröffentlicht. Kürzungen wurden nur vorgenommen, soweit es sich um Mitteilungen von untergeordnetem oder zeitbedingtem Interesse oder mehrfache Wiederholungen des Gleichen handelte.

Poststempel: Graz, 30. 10. 82.

Lieber Hr. M. Nottebohm ist diese Nacht sanft u. ruhig entschlafen u. wird Morgen Nachmittag begraben. Weiteres erzähle ich Nächstens, die kurze Nachricht aber wollte ich gleich geben.[1]

(Montag) Herzlich Ihr J. Brahms.

Poststempel: Mürzzuschlag, 21. 7. 84.

Besten Dank für Ihre freundliche Sorge u. wenden Sie diese jetzt recht ernstlich an sich, damit Ihr Leiden gleich gründlich vertrieben werde! Hier gefällt es mir ganz außerordentlich u. bin ich Ihnen sehr dankbar, mir zu dem behaglichen Heim verholfen zu haben.[2] Hoffentlich machen Sie mir nach Ihrer Rückkehr noch die Freude eines Besuches! Herzlich Ihr J. Brahms.

Poststempel: Frankfurt am Main, 5. III. 86.[3]

Besten Dank für die freundliche Mittheilung und bitte ich doch ja einstweilen die Autographe fest zu halten. Meine Reisen und Koncerte ändern sich sehr und ich denke einstweilen, diesen Monat noch einige Zeit nach Wien zu kommen — dafür den ganzen April reisen zu müßen.[4] Gewißes weiß ich noch nicht und bin in heftiger Correspondenz. Also einstw. herzl. Dank und besten Gruß

Ihres J. Brahms.

---

[1] Br. war eigens nach Graz gefahren, um den schwer erkrankten Nottebohm nochmals zu sehen. Vgl. Max Kalbeck, Johannes Brahms. Berlin 1904 ff. (im Folgenden zitiert: „Kalbeck") III/370. — [2] M. hatte Br. bei der Wohnungssuche in Mürzzuschlag geholfen. Vgl. Kalbeck III/435. — [3] Von 3.—7. III. weilte Br. in Frankfurt, wo er am 5. eine Aufführung seiner *e*moll-Symph. durch das Museums-Orchester dirigierte. Vgl. Litzmann, Clara Schumann III/575. — [4] Tatsächlich spielte Br. am 11. III. in Wien in einem Abend des Hellmesberger

Poststempel: Wien 29. X. 86.

Seien Sie doch Sonntag wieder dabei! Um 10 Uhr wollen Goldmark, Rottenberg[1], Brüll etz. etz. i. Cafe Ronacher am Schottenring[2] sich zusammenfinden!

Ihr J. Br.

Poststempel: Wien, 25. 2. 87.

Lieber Hr. M. ... Daß ich Morgen 12 Uhr bei Bösendorfer m. Trio probire,[3] sage ich nur m.(it) V.(orbehalt). Es braucht Sie nicht zu interessiren. Bestens

Ihr J. Br.

Poststempel: 2. III. 87.

Sie haben für Sonntag wohl längst Besseres vor als den Lisztschen Faust anzuhören,[4] sonst empfiehlt sich für Weidling am Bach — Ronacher 10 Uhr —

die bekannte Gesellschaft!

Poststempel: Wien, 14. 4. 88.

L. M.

Seien Sie doch so freundlich mir Morgen Mittag den Chor von Groth „im Herbst“[5] mitzubringen. Ich habe ihn sehr nöthig. Dann schreibe ich zu Ihrer Wollust hier den ächten 3t vers des Liedes „Jesu, m. Freude“ her[6]: Trotz dem alten Drachen, / Trotz dem Todesrachen, / Trotz der Furcht dazu! / Tobe, Welt u. springe: / ich steh hier u. singe / in gar sichrer Ruh. / Gottes Macht hält mich in Acht. / Erd u. Abgrund muß verstummen, / ob sie noch so brummen.

Ihr J. Br.

Poststempel: Ischl, 4. 6. 89.

Lieber Herr M. Da ich denn hoffen kann Sie Pfingsten hier zu sehen, so lassen Sie mich jetzt nur kürzlichst u. herzlichst danken, daß Sie mir so hübsch eine Anschauung Ihrer heimatlichen Freude gönnen. Sie wissen, ich habe eine besondere Empfänglichkeit dafür! Bis jetzt war es köstlich hier — hoffentlich finden Sie es noch so, dann werden Sie Freude an der Fahrt haben.

Dem Igel[7] einen Seufzer zärtlicher Sehnsucht zuhauchend

Ihr herzlich grüßender J. Br.

Wien, 12. Juni 1890.

Theurer und verehrter Herr Brahms!

Schon lange drängt es mich, Ihnen zu schreiben. Heute zwingt mich mein Geschäft dazu. Unserem Archiv werden nämlich Autographe angetragen, die ich gerne, weil wir sie doch nicht kaufen, in Ihrem Besitz sehen möchte. Das sind:

Quartettes seine 1. Cellosonate. Am 2. IV. dirigierte er die IV. Symphonie in Meiningen und im gleichen Monat auch noch in Hamburg und Hannover. (laut freundl. Mitteil. v. A. v. Ehrmann.)

[1] Ludwig Rottenberg, geb. 1864, Dirigent und Komponist, war Schüler M.s und stammte gleich diesem aus der Bukowina. — [2] Von hier aus gingen verschiedene Stellwagen in den Wienerwald. — [3] Das Klaviertrio *c* moll op. 101, welches am 26. II. mit Br. am Klavier zur Uraufführung gelangte. Vgl. Kalbeck IV/29. — [4] Das Werk gelangte am 6. März 1887 unter der Leitung von Hans Richter in einem Philharmonischen Konzert zur Aufführung. — [5] Brahms' op. 104, Nr. 5. Die Chöre op. 104 wurden 1888 vom Faberschen Damenchor, dessen Leiter M. von 1882—89 war, in einem Privatkonzert aufgeführt. Vgl. Kalbeck IV/140. — [6] Dieser Vers fehlt in manchen Choralsammlungen. — [7] Der „Rote Igel“ am Wildpretmarkt in Wien war damals das Stammlokal des Meisters und seiner Freunde.

1. Die Solo-Violinsonaten von Seb. Bach;
2. Die drei- und vierstimmigen Chorlieder von Jos. Haydn.

Ob das Autograph von Bach echt ist, wage ich nicht zu entscheiden. Es ist außerordentlich sauber geschrieben, geradezu eine Prachtleistung in der Schrift. Aber für mich ist keine Sicherheit vorhanden, daß es von Bachs Hand herrührt. Anders steht die Sache mit dem Haydnschen Stück. Es ist ein herrlicher Band . . . Ich weiß nicht, ob Sie diese Stücke so lieben wie ich. Jedenfalls bilden sie im ganzen Haydn eine Abtheilung für sich, und hier sind sie beisammen. Der Band hat 42 Blätter, aus alter Zeit in Leder schön gebunden, und ist sehr gut erhalten. Er scheint in Frankreich herumgewandert zu sein; verschiedene französische Bemerkunden lassen mich darauf schließen. Sollten Sie sich entscheiden ihn zu kaufen, so bitte ich mir sofort zu schreiben . . .

Unsere Beethoven-Autographe sind aus Bonn wohlbehalten zurückgekehrt[1]. Die Ihnen gehören will ich zu Arthur Faber[2] in Verwahrung geben.

Meine Rovetta-Sammlung[3] schreitet vorwärts und macht mir Freude. Freilich nicht so viel wie Caldara, unter dessen Handschriften ich bei uns einen Band Cantate a voce sola gefunden habe, über deren Schönheit ich aufs höchste überrascht bin.[4] Sie sind den Händelschen ähnlich, nicht so ausgedehnt wie diese, aber auch von großer Innigkeit und — ich möchte sagen — Seligkeit.

Bruckner gibt bei uns den Orgelunterricht auf,[5] und es wird ein Ersatz für ihn gesucht.

Viele, viele herzliche Grüße von Ihrem treu ergebenen E. Mandyczewski.

Poststempel: Ischl, 14. 6. 90

Aber Bester, noch ein Wörtlein vom Geld! Soll man denn bieten auf die Schätze? u. was? Es macht mich stutzig daß Sie die Schätze nicht für uns kaufen lassen. Über „Bach" suche ich derweilen Genaueres zu erfahren, bitte Sie aber indeß um das doch höchst nöthige Wörtlein.

Einstweilen in Eile mit bestem Dank u. herzlichstem Gruß Ihr J. Br.

Wien, 15. Juni 1890.

Theuerster Doctor!

Eben da ich diesen Brief schreiben will, kommt Ihre Karte. Gestern abends erfuhr ich erst aus München, daß die Autographe, die nur zusammen verkauft werden sollen, 1200 Mark kosten. Hätte ich das früher gewußt, so hätte ich es gewiß gleich mitgetheilt . . . Nun können Sie sich entscheiden. Mir wäre es außerordentlich lieb, wenn Sie die Dinge sehen könnten. In Wien giebt es leider sehr wenig Stücke von Bachs Hand. Ich habe die Sonaten . . . mit dem Blatte, das in unserem Museum steht, verglichen, und es gewinnt für mich an Wahrscheinlichkeit, daß die Schrift dieselbe sei. Ist das aber der Fall, dann dürfte ein unvergleichlicher Fund gemacht worden sein. Denn die Sonaten sind außergewöhnlich schön geschrieben, ein Rein-Exemplar, wie man es unter Bachschen Stücken wohl sehr selten

---

[1] Br. war Ehrenmitglied des Bonner Beethovenhauses und hat ebenso wie die Gesellschaft der Musikfreunde (im Folgenden zitiert: „G. d. M.") für die Ausstellung des Jahres 1890 Beethoven-Autographe zur Verfügung gestellt. (Vgl. „Beethoven-Feier in Bonn Mai 1890".) — [2] Bertha Faber lernte Br. bereits in Hamburg kennen. Sie und ihr Gatte Arthur F. gehörten zum engsten Wiener Freundeskreis des Meisters. Im Hause Faber dürfte auch M. mit Br. bekannt geworden sein. (Laut freundl. Mitteilung von Direktor C. Mandicevschi). — [3] Die G. d. M. besitzt zahlreiche Sparten geistlicher Werke von Rovetta, teilweise von der Hand M.s. — [4] M. hat den Generalbaß bei zahlreichen weltlichen Vokalwerken von Caldara ausgesetzt. Eine Auswahl dieser Kompositionen mit Einführung und Revisionsbericht von Karl Geiringer erschien in Band 75 der DTÖ. — [5] Vgl. M. an Br. vom 11. VII. 90.

finden wird, ein wirkliches Prachtstück... Ich habe bei Spitta und in der Bachausgabe nachgelesen; dieses Exemplar ist unbekannt. — Ich kann die Schätze für uns nicht kaufen lassen. Erstens sind sie wirklich Schätze und kosten daher viel Geld; zweitens ist jetzt Niemand in Wien, der uns soviel Geld geben könnte. Dumba[1] ist jetzt nicht hier. Soll ich, wenn Sie angesichts der Bedingungen verzichten, an Posonyi[2] schreiben? Der kauft sie gewiß. Aber mir läge sehr daran, daß die Sachen in eine gute Hand kommen, und hauptsächlich, daß sie aus dem Handel verschwinden. Der Antiquar Rosenthal in München, der sie mir schickte, schreibt mir, daß sie nicht ihm gehören. Sie befinden sich also im Besitze eines Mannes, der damit nicht umzugehen weiß. Einen solchen Besitzer sollten sie nun, denke ich, nicht mehr bekommen...

Mit vielen und herzlichen Grüßen Ihr treu ergebener E. Mandyczewski.

Poststempel: Ischl, 18. 6. 90.

Lieber Hr. M.

Ich denke heute nach Wien zu fahren. Möchten Sie so freundlich sein Morgen früh meine Beethoveniana[3] bei mir vorzubringen u. aber etwa auch den Haydn u. den Bach!? Übrigens — ohne irgend schnöden Eigennutz[4]! Herzlichst Ihr J. Br.

Wien am 2. Juli 1890.

Lieber und verehrter Herr Brahms!

Mein Schüler Prohaska[5], von dem ich mit Ihnen sprach, wäre gerne bereit den Sommer in der Nähe d'Albert's zu verbringen, wenn dieser an einem Orte bleibt. Es würde ganz von d'Albert abhängen, in welcher Weise er auf den jungen Prohaska Einfluß nimmt, ob er ihn blos zusehen lassen will, wie er spielt und wie er übt, oder ob er ihm thatsächlich eine Zeitlang Unterricht geben will...

Wollen Sie nun, bitte, wie Sie versprachen, an d'Albert schreiben, oder soll ich es in Ihrem Auftrage thun?... Dann weiß ich auch nicht ob d'Albert überhaupt zu dergleichen Lust hat. Daß er aber an einem Schüler wie Prohaska seine Freude haben wird, glaube ich sicher annehmen zu können.

Wenn Sie das Verzeichnis[6] der Haydn'schen Chorstücke ... nicht weggeworfen haben, so bitte ich sehr, es mir zurückzuschicken. Es liefert eine ziemlich ausführliche Beschreibung des Autographs, die ich später einmal brauchen kann. Spitta hat nicht geantwortet und so ist das Stück wieder weiß Gott in welche Hände gerathen.

Ich fahre gegen den 10. Juli nach Eisenstadt[7] und um den 15. Juli in die Heimath.

Mit den herzlichsten Grüßen Ihr treu ergebener E. Mandyczewski.

Poststempel: Ischl, 4. 7. 90.

Lieber Herr M.

An d'Albert schicken Sie wohl am Besten durch Hermann Wolff Berlin, W. am Carlsbad 19. Ich habe auf ihren letzten Brief leider nicht geantwortet, höre jetzt, daß sie seitdem schwer erkrankt ist[8]. Ob sie Beide jetzt noch in Eisenach

---

[1] Nikolaus Dumba, Großindustrieller, von 1867—76 Vizepräsident der G. d. M., hinterließ ihr u. a. die Originalmanuskripte von 7 Schubert'schen Symphonien und trug zum Zustandekommen der Schubert Ges. Ausg. bei. — [2] Alexander Posonyi, Wiener Händler und Sammler. — [3] Nottebohms Beethoveniana mit dem von M. zusammengestellten Register zählten zu den Hauptstücken von Br.s Bibliothek. — [4] Tatsächlich hat Br. die Autographe nicht erworben. Die Bach-Violinsonaten gelangten in den Besitz der Preuß. Staatsbibl. Berlin, während die Chorlieder von Haydn durch Malherbe in Paris erworben wurden. — [5] Karl Prohaska (1869—1927), Komponist und Pianist, war M.s Theorieschüler und nahm eine Zeit lang bei d'Albert Klavierunterricht. — [6] Das von M.s Hand geschriebene Verzeichnis hat sich in der G. d. M. erhalten. — [7] M. begann schon damals mit den Vorarbeiten für die Haydn-Ges. Ausg. — [8] Luise d'Albert, geb. Salingré war in Amerika während einer Konzertreise ihres Gatten erkrankt. Vgl. Raupp, d'Albert S. 82.

oder schon in Meran, weiß ich nicht. Es wäre doch merkwürdig, wenn Ihnen Pohl [1] noch einen Grashalm in Eisenstadt hätte stehen laßen! Mir scheint einzig X . . . der Mann, um vielleicht aus den Abtritten noch was heraus zu schnüffeln.

Dann aber laßen Sie sich's wohl sein, gründlich wohl in der Heimath u. beim Vater. Das ist ein rechter Jungbrunnen!

Mit herzl. Gruß Ihr J. Brahms [2].

Wien am 11. Juli 1890.

Lieber und verehrter Herr Brahms!

Herzlichen Dank für Ihren Brief an d'Albert! Ich habe zwar noch keine Antwort erhalten, aber ich hoffe, daß sie bald kommt. Heute bitte ich Sie recht sehr, mir den mitfolgenden Brief an Hanslick zu besorgen . . . Ich hoffe, Sie nehmen's mir nicht übel, daß ich Sie zu Postzwecken verwende; Sie haben das Recht, mich dafür kategorisch mit drei Dutzend Postpaketen und Buchbindereiarbeiten anzugehen! Hanslick habe ich gebeten, mich der Münchener Allgemeinen Zeitung als Nachfolger Perger's [3] in der Berichterstattung über Wien zu empfehlen. Ich wünsche die Stelle besonders mit Rücksicht auf eine dadurch zu erzielende größere Muße für Schubert und Haydn.

Bruckner behält doch seine Orgelclasse; es wird also kein Ersatz mehr gesucht. Dr. Schohe Tanaka, den Spitta, wie Sie sich erinnern werden, in der Vierteljahrsschrift eingeführt hat [4], ist jetzt bei uns. Auf seinem Instrumente habe ich mich in einer Viertelstunde eingespielt. Es ist eine gewöhnliche Claviatur, bei der die Obertasten bald in zwei, bald in drei Theile getheilt sind, und zwischen e u. f eine kleine Obertaste steht. So kann man fis u. ges, gis u. as u. dgl. von einander unterscheiden. Die Claviatur läßt sich verschieben, und das C dur klingt je nach dem Grade der Verschiebung D dur, Es dur, oder wie man sonst will. Stücke, die nicht viel modulieren, lassen sich akustisch rein herausbringen. Das ist aber auch Alles. Der alte Streit zwischen Akustikern und Musikern bricht an diesem Instrument von Neuem aus. Tanaka's gis ist akustisch rein, daher tiefer als as. Für den Musiker steht die Sache umgekehrt. Für die Modulation ist die Temperatur eine unbedingte Nothwendigkeit. Und wenn mir ein Chor einen Choral so wiedergibt wie das Tanaka'sche Harmonium, so wird er wohl akustisch rein, aber musikalisch unrichtig singen.

Morgen sperren wir unsere Bude!

Mit den herzlichsten Grüßen
Ihr treu ergebener E. Mandyczewski.

Poststempel: Ischl, 13. 7. 90.

Schade! Hanslick ist gestern nach Oberammergau u. weiter gefahren. Noch Schader! Der betr. Redakteur war neulich ganz gemüthlich hier! Ihr Brief wird besorgt, doch wird H. ihn erst in einigen Tagen sehen.

Habe ich Ihnen meine Abenteuer mit Helmholtz erzählt [5]? Genau wie Sie es von Tanaka beschreiben, habe ich es bei ihm erfahren u. gelernt.

Herzl. Gruß Ihres J. Br.

---

[1] C. F. Pohl (1819—1887), der Archivar der G. d. M. und Haydn-Biograph. — [2] Auf dem Kuvert schrieb Br. unterhalb der Adresse die ersten 9 Töne des Hauptthemas im 1. Satz seines G dur-Quintetts op. 111. M. wußte damals noch nichts von der neuen Komposition. Vgl. Kalbeck IV/208. — [3] Richard v. Perger (1854—1911), der nachmalige Leiter der Wiener Gesellschaftskonzerte und des Konservatoriums der G. d. M., war eine kurze Zeit hindurch Schüler von Br. 1890 wurde er nach Rotterdam als Dirigent der Maatschappij tot Bevordering van Toonkunst berufen. — [4] S. T.-s „Studien im Gebiete der reinen Stimmung" erschienen 1890 in der Vierteljahrsschr. f. Musikw. — [5] Vgl. Kalbeck I/279.

Br. an M.

Poststempel: Wien, 9. 12. 90.

Holder Seb*), beschwingter Bote,
Den die Liebe wandeln heißt,
Grüße mit dem schönsten Gruße
Jene Schöne, die Du weißt!

*) (Euseb, Seb — Sep, Sepperl, folglich kommt Eusebius von Joseph her!)[1]

Hamburg, 30. Mai 1891.

Verehrter und lieber Doktor!

Wenn ich daran denke, Ihnen einen ordentlichen Brief von hier aus zu schreiben, so zögere ich doch immer mit dem Anfang. Die vielen neuen und verschiedenartigen Eindrücke, die ich empfangen, zerstreuen meine Aufmerksamkeit so sehr, daß ich fast nicht im Stande bin, sie für einen ordentlichen Brief zu sammeln ... Mit meinem Herumfahren bin ich außerordentlich zufrieden ... In Berlin, welches mich ganz ungewöhnlich fesselte und mir in vielen Punkten sehr gefiel, habe ich das Fest der Singakademie (mit der H moll Messe) mitgemacht und Spitta, Herzogenberg[2], Wüllner und viele Andere gesehen ... Deiters[3] besuchte ich auch. Er ist noch immer mit den Schulconferenzen beschäftigt und entbehrt natürlich sein eigen Heim. Er und Herzogenberg waren mir die sympathischsten Begegnungen. Über die Singakademie kann ich auch, gleich Blumner, eine Broschure schreiben[4]; sie würde aber weniger schön ausfallen ... Mit Wüllner sprach ich über die Einrichtung seiner Schule. Er giebt demnächst einen neuen Band zu seiner Chorgesangschule heraus, der doppelchörige Sachen enthalten wird[5] ... Über alles gefällt mir Hamburg. Hier habe ich auch sehr nette Leute kennen gelernt. Chrysander fand ich überaus liebenswürdig. Bülow suche ich nicht auf, weil er gar nicht gut beisammen sein soll, und sich ganz zurückgezogen hat. Auf der Stadtbibliothek fand ich, was ich auch in Berlin vergeblich gesucht habe: M. Prätorius Terpsichore. Da kann ich auch Herrn Böhme gehörig heimleuchten[6], und auch mit ganz anderen Stücken aufwarten. Ich werde trachten die Terpsichore nach Wien zu bekommen; das ist eine ganz prächtige und sehr interessante Sammlung. Joachim, den ich in Berlin besuchte, lud mich ein, morgen Abends in Düsseldorf zu sein, wo er ein neues Violinconcert von Max Bruch spielt. Da aber meine Zeit zu kurz ist, und ich trachten muß, bald nach Hause zu kommen, so werde ich das Stück ein andermal hören müssen. Heute abends will ich in Köln sein; eigentlich will ich dort blos den Dom sehen, wie ich auch Dresden eigentlich nur wegen der Sixtina besucht habe. Am Rhein werde ich mich leider nicht lange aufhalten können. Aber einen Vorgeschmack von der Gegend will ich mir doch beibringen. Wenn ich Sie nächstens in Ischl aufsuche, komme ich mit einer schweren Ladung allerwärts gesammelter Grüße an Sie. Chrysander erzählte mir, daß er Ihnen den Keiser[7] wirklich zurückgeschickt habe. Er hatte die Absicht, das, was er darüber zu sagen hat, in der Vierteljahrsschrift in Form eines Briefes

[1] Dazu die Bemerkung von M.s Hand: „Mit 2 Karten für die Straußkonzerte, bestimmt für Frl. Anna Uhlik." — [2] Heinrich v. Herzogenberg (1843—1900), seit 1885 Direktor der Kompositionsabteilung an der Hochschule für Musik, zählte im Verein mit seiner Gattin Elisabeth zu Br.s engstem Feundeskreise. — [3] Der Pädagoge H. Deiters (1833—1907) war auch als Musikschriftsteller tätig. 1880 und 1898 veröffentlichte er Studien über Br. — [4] M. Blumners „Geschichte der Sing-Akademie zu Berlin" war zur Säkularfeier dieses Institutes am 24. V. 1891 erschienen. — [5] Dieser Band erschien tatsächlich 1893. — [6] F. M. Böhmes Geschichte des Tanzes in Deutschland und vor allem dessen Bearbeitung von L. Erks Liederhort wurden von Br. und M. höchst ungünstig beurteilt. Vgl. auch Br.-Briefwechsel (herausgegeben von der Deutschen Brahms-Gesellschaft, Berlin 1907 ff.) XVI/97 und XV/154. — [7] Es dürfte sich hier um das schöne Expl. von Reinhard Keisers „Divertimenti Serenissimi" (Hamburg 1713) handeln, welches Br. im November 1855 seiner Bibliothek einverleibte.

an Sie zu veröffentlichen; kam aber davon ab, weil er nicht feuilletonistisch werden wollte. Wie Vieles ich Ihnen sonst mitzutheilen habe, muß ich für Ischl vorbehalten, wo ich Sie heiter und vergnügt zu finden hoffe. Dankbar gedenke ich Ihrer während meiner ganzen Fahrt und bin mit den herzlichsten Grüßen

Ihr treuer E. Mandyczewski.

Poststempel: Ischl, 2. 6. 91.

L. Fr. Ich darf mir genügen laßen kurz u. herzlichst für Ihren ächten Reise- u. Plauderbrief zu danken — denn ich hoffe Sie bleiben bei Ihrer freundlichen Absicht u. plaudern sich hier behaglich aus. Aber sagen Sie vorher ein Wort, damit auch hier u. zu Hause ist Ihr herzlich dankender u. grüßender J. Brahms.

Poststempel: Ischl, 11. 6. 91.

Würden Rebay und Robitscheck[1] Ihnen nicht den Gefallen thun u. mir einiges Notenpapier schicken? Ich wünschte quer Format, 12 Bogen (zu 4 Seiten) mit 14 Liniensystemen[2] u. 6 mit 20. Was ist denn aber mit Ihrem Kommen!? Sie werden so viel schöne Freundinnen in nächster Nähe zu besuchen haben[3], daß ich am Ende drum komme, was mir wirklich ungemein leid wäre. Nun, es hofft einstweilen noch Ihr herzl. grüßender J. Br.

Auf einem Notenblatt von M.s Hand (1891)[4].

Gött - li - cher Or - pheus!

Wo sind die Stim-men zu den Ca-nons? Ich brau - che sie am nächsten Mon-tag;
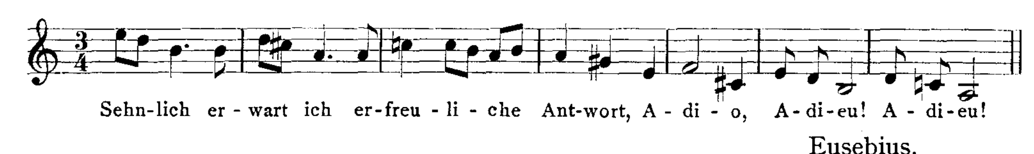
da wolln wir sin - gen in Pur - kers - dorf[5], und oh - ne Ca - nons geht's nicht!

Ich weiß wohl, daß Sie es nicht ger - ne sä - hen,

lei - se möcht ich doch fra - gen, ob in die Woh - nung ich dürft ge - hen,

dort die Ca - non stim - men raus zu su - chen

[1] Musikalienhandlung und Musikverlag in Wien I. Bräunerstraße 2. — [2] Die Quartette op. 112, welche „Ischl Frühling 91" datiert sind, verwenden teilweise 14zeiliges Notenpapier in Querformat. (Autograph bei G. d. M.) — [3] Anspielung auf den von M. geleiteten Frauenchor. [4] M. unterlegt hier den Text den Melodieanfängen einzelner Kanons aus Br.s op. 113. T. 1—4: Kanon 1, T. 5—12: Kanon 12, T. 13—18: Kanon 3. T. 19—22: Kanon 11, T. 23—25: Kanon 10, T. 26—27: Kanon 5, T. 28—34: Kanon 2. — [5] M. hat Br.s Kanons für Frauenstimmen op. 113 erstmalig mit dem von ihm geleiteten Frauenchor in Purkersdorf im Hause Erich v. Hornbostels und seiner Gattin Helene geb. Magnus aufgeführt.



Eusebius.

Poststempel: Ischl, 18. 6. 91.

Und ich schicke die Rolle doch, wenngleich Sie — angesichts solcher Virtuosität, mir künftig die Ihre versagen [1]! Übersehen Sie auch nicht den Umschlag, die „letzte Melodie". Man hätte dem theuerwerthen Mann wohl ein besseres Wiegenlied gegönnt [2]. Den Purkersdorfer Wald grüßen Sie schön u. sagen ihm u. den Mägdulein daß gar gern dabei wäre Ihr herzlich grüßender J. Br.

Poststempel: Ischl, 18. 6. 91.

Nachträglich fällt mir ein: ich brauche die Stimmen nicht zurück, aber ich hätte eine Partitur dazuthun können, um sie nach meiner Angabe für mich schreiben zu laßen. Ich werde sie Ihnen hier geben, denn eine 2[t] Rolle mache ich doch nicht! Aber ein zweites Mal grüßen Sie den Wald u. Ihre Chanteusen. Bestens Ihr J. Br.

Poststempel: Ischl, 1. 7. 91.

L. Fr.

Daß ich bloß um zu danken das Papier nehme — so stark will ich nicht renommiren, aber das Erste soll ein herzlichster Dank sein für Ihren in jeder Hinsicht so erfreulicher Besuch. Hoffentlich erlaubt Ihre Gesundheit sich den Strapatzen der fidelen Cur bei Dr. Hertzka [3] zu unterwerfen. Ich werde Andern nicht gar zu lebhaft schildern, wie Sie erst durch ein hübsches Mädel [4] u. dann durch eine ganze Reihe verführt sind!

Nun aber zum Geschäft. Sie haben die Canons mitgenommen u. natürlich ist mir gleich hinterher das Beste eingefallen. Ich finde nämlich, daß ich doch nicht gut die Partitur der Canons in der Form drucken laßen kann, wie wir uns solche bequem u. kurz schreiben [5]. Ich möchte Sie also bitten Kupfer [6] anzuweisen, wie er mir die alten Nummern 1, 2, 3, 6, 8, 9, 10 u. 11 [7] neu:

\+ 1 Göttl. Morpheus, + 2 Grausam erweiset, 3 Ans Auge, 4 Einförmig ist, + 5 Sitzt a schöns Vogerl, 6 Schlaf Kindl, schlaf, + 7 Wille wille will, + 8 Leise Töne, + 9 Ich weiß nicht, + 10 Wenn Kummer, 11 Ein Gems, + 12 Wenn die Töne, 13 Solange Schönheit [8]

in der hergebrachten Weise in Partitur setzen soll. Eine Stimme nach der anderen u. wo das erste Mal die 3 oder 4 Stimmen zusammen singen, ein Repetitionszeichen [9].

---

[1] M. machte für Br. häufig Pakete für die Post. Vgl. auch M. an Br. v. 11. VII. 1890. — [2] Vielleicht eine Anspielung auf den letzten Kanon von op. 113, der Schuberts „Leiermann" ein wenig in der Art eines Wiegenliedes verarbeitet. — [3] Direktor einer angesehenen Kaltwasserheilanstalt in Ischl. — [4] Anspielung auf Albine von Vest, M.'s nachmalige Gattin, welche damals in seinem Frauenchor mitgesungen hat. (Laut freundl. Mitteil. v. Frau Prof. V. Cysarz). — [5] Am 17. II. 1891 schenkte Br. das Autograph seiner Frauenchöre op. 113 M. (seit 1923 im Besitz der G. d. M.). Das Autograph zeigt die Kanons in der Hauptsache in verkürzter Partiturniederschrift; sämtliche Pausenzeichen fehlen und das Partiturbild bringt den Kanon erst nach Einsatz der letzten Stimme. In dieser Weise wurden auch Br.s Beispiel folgend von mir die Kanons von Caldara im Bd. 75 der DTÖ herausgegeben. — [6] Br.s Kopist. Vgl. Kalbeck IV/549f. — [7] Das Autograph bringt die Kanons (bezogen auf die Nummerierung der gedruckten Ausgabe) in der folgenden Reihenfolge: 10, 11, 12, 9, 8, 3. 4, 5, 1, 2, 7, 6, 13. Auf diese Reihenfolge bezieht sich die von Br. erwähnte „Alte Nummerierung". — [8] Auch diese „neue" Reihenfolge hat Br. nicht in der Druckausgabe beibehalten. — [9] Gemeint ist die gewöhnliche Partiturnotierung wie sie etwa bei den Kanons in der Mozart Ges. Ausg. Anwendung gefunden hat.

(Er kann mit 2 Systemen anfangen.) Da würden nun grade die ersten zwei Nummern eine sehr schlechte Figur machen u. dadurch bin ich darauf gekommen sie anders zu ordnen. Kupfer wird wohl noch nicht bei den Stimmen zu schreiben sein u. so könnten Sie ihm noch die neuen Nummern einschreiben?!

Nun fing ich gerne wieder von ihrem frdl. Besuch an — aber dies ist nicht der erste Brief Heute früh u. m. Geduld ist längst zu Ende. Also schönsten Gruß, verzeihen Sie die große Bemühung u. hoffentlich auf längeres Wiedersehen.

Ihr herzl. ergebener J. Br.

Wien, 1. Juli 1891.

Da kommt mir eben die Harmonologia musica oder kurtze Anleitung zur musicalischen Composition von Andreas Werckmeister (1702) in die Hand. Mehrere lateinische und deutsche Gedichte von verschiedenen Freunden des Autors sind dem Werke vorgedruckt, unter welchen zwei besonders auffallen. Ein lateinisches in zwei Distichen von Joh. Melchior Goethe, Doctor der Theologie und Pastor in Halberstadt, und ein deutsches von Dietrich Buxtehude. Dieses lautet:

Wer ein Kunstwerck recht betrachtet,
Es nicht unerkannt verachtet,
Redet frey ohn' arge List,
Christlich, wie es billig ist;
Kömmt es denn auch auf die Proben,
Muß das Werck den Meister loben.
Er mein Freund: hat wohl erwogen,
In dem Buch, und ausgezogen,
So der Kunst ersprießlich sey,
Treulich und ohn' Heucheley
Er ist auch Werckmeister worden,
Rühmlich in der Musen Orden.

Viel schöne Grüße! Mandy.

Wien, am 2. Juli 1891.

Lieber und verehrter Doctor!

Kupfer hatte schon jede der beiden Stimmen zur Hälfte geschrieben, als er von Ihrer Änderung erfuhr. Die Stimmen wird er noch einmal anfangen müssen, was ihm ja nur lieb sein kann.

So viel ich weiß, sind alle bisher gedruckten Canons so in Partitur gedruckt worden, wie Sie es nun von den eigenen verlangen. Das hindert mich aber doch nicht, für Ihre ursprüngliche Idee wieder ein Wort einzulegen. Eine Partitur, darnach eingerichtet, wäre zweifellos auch als Stimme praktisch gewesen, und wäre als Musikalie nicht theurer als eine Stimme von gewöhnlicher Einrichtung, weil ja doch nur dasselbe, wenn auch anders vertheilt, drin steht. Hingegen wird die Partitur, wenn sie bei Simrock[1] in der Art eingerichtet erscheint, wie sie jetzt aus Kupfers Händen kommen soll, ein ansehnliches Heft von wenigstens 30 Seiten abgeben, und bedenklich theuer werden. Freilich braucht Sie das nicht zu bekümmern! Und ist die musikalische Form, für die Sie mit den Canons eintreten, im Allgemeinen heute aus dem praktischen Musiciren fast verschwunden, so kann um so leichter die äußere Form, in der die Stücke auftreten, von der einmal üblich gewesenen abweichen, zumal sie ohne Zweifel übersichtlicher, ich möchte fast sagen musikalischer ist. Sie erinnern

[1] Op. 113 erschien nicht bei Simrock, sondern bei C. F. Peters, Leipzig.

sich gewiß der Handschrift von Haydn's 10 Geboten[1], das ist die Partitur. In Eisenstadt werden noch die in schmale Holzrahmen gefaßten Canons Haydns — es sind Abschriften — aufbewahrt, die er in seinem Zimmer an den Wänden hängen hatte. Das ist jedesmal eine Stimme mit dem Zeichen für den Eintritt der zweiten. Und ich bin überzeugt, daß die Art und Weise die Partitur auszuschreiben, wie sie bei den Canons von Haydn und Mozart in den Druck übergegangen ist, eine Erfindung der Verleger ist.

Wenn Sie mir noch für meinen Besuch so schön danken, was soll ich sagen, der ich mir bei Ihnen schon so oft frische Lebenslust und Gemüthsfröhlichkeit geholt habe?! Sie wissen nicht, mit wie heiterem Blick ich oft aus der Karlsgasse gegangen bin, von meiner letzten Ischler Fahrt gar nicht zu reden. In Ebensee besuchte ich auch Schrötter[2], und wir segelten äußerst fidel eine Stunde lang am Traunsee herum. In solchen Augenblicken verliert der Mann alle seine Schroffheit und man vergißt leicht, gern und ganz, daß er eigentlich zum Halscuriren da ist! Mahler war einige Tage hier[3].

Verzeihen Sie die ausschweifende Plauderei Ihrem Sie herzlich grüßenden und treu ergebenen Mandy.

Poststempel: Ischl, 4. 7. 91.

Der Reihenfolge wegen braucht K(upfer) die Stimmen nicht nochmals zu schreiben, auch nicht seines Geschäftes wegen. Zahlen laßen sich nachträglich leicht beifügen. Sie haben gut Brief schreiben! Die schönsten Curiositäten rund um sich herum! Aber besten Dank Ihres J. Br.

Poststempel: Ischl, 12. 7. 91.

Vor Allem sagen Sie mir doch wann Sie abreisen u. wohin, auch ob u. für wann Sie noch an I(schl) denken. Können Sie Kupfers Arbeit (C(anon)-Partitur) noch aufhalten? Haben Sie wohl die Freundlichkeit mir die 4tette[4] zu schicken — u. denken Sie nicht schlecht von mir, wenn ich bitte 12 Bogen Notenpapier quer, 26 System beizulegen — nur, weil mir das eine zu eng u. das andere zu weit ist[5]!

Hernach schreibt wohl weiter Ihr herzl. grüßender J. Br.

Poststempel: Ischl, 12. 7. 91.

Ich bin in Versuchung, gegen alle Gewohnheit Ihnen schon jetzt das Trio[6] zur gef. Besorgung an Kupfer zu schicken, sehr bittend, mir zu sagen, ob es Ihnen seiner würdig scheint — Gold heißt der Mann ja zum Glück nicht!

Warum soll ich denn der Einzige sein u. bleiben mit neuen Canon-Partituren? Es lag nahe, daß Sie bei Schubert ein Beispiel gäben[7]! Die ...[8] Maßregel mit den verfrühten |: : Zeichen ist mir auch nicht sympathisch.

Wann reisen Sie? Herzlich grüßend Ihr J. Br.

Wien am 14. Juli 1891.

Liebster und verehrtester Doctor!

Die kupferne Arbeit werden Sie wohl, gleich nachdem Sie die Karten an mich geschrieben hatten, erhalten haben; denn er schickte sie Ihnen noch am Freitag. Das Trio bitte ich nur sofort herzuschicken; das ist ja wundervoll, daß es schneller kommt, als ich dachte. In der Canon Angelegenheit beabsichtigte ich auch ursprünglich

[1] Autograph im Besitz der G. d. M. — [2] Dr. Leopold v. Schrötter, bedeutender Wiener Arzt, den Br. 1896 konsultierte. — [3] Gustav Mahler passierte 1891 Wien, da er von Budapest kommend seine neue Stelle am Hamburger Stadttheater antrat. — [4] Op. 112. — [5] Vgl. Br. an M. vom 11. VI. 91. — [6] Klarinettentrio op. 114. — [7] M. wählte für die von ihm in der Ges. Ausg. herausgegebenen Kanons von Schubert die übliche partiturmäßige Anordnung. — [8] Hier ist ein Wort durch einen Tintenfleck unleserlich.

das Beispiel mit dem bloßen Hinstellen der dreistimmigen Partitur zu geben; was mich auf die Idee brachte, die Canons von Schubert ganz ausgeschrieben stechen zu lassen, war zunächst die äußere Analogie mit der Mozart Ausgabe, und erst in zweiter Reihe dachte ich daran, daß ich keinen Grund habe für Breitkopf und Härtel zu sparen, wo Dumba an seinem Gelde, ich an Zeit und Arbeit nicht sparsam bin. Jetzt zumal stecke ich wieder einmal so ganz in Schubert, namentlich in seinen Liedern, daß ich meine Ferien so viel als möglich zu Gunsten der Schubertausgabe verwenden will, die ich gerne im Winter abgeschlossen sehen möchte, um mich dann an den thematischen Catalog der Werke von Haydn zu machen, für welchen ich das Material seit einem Jahre zurechtlege und vorbereite.

Dieser soll für die Haydn Ausgabe eine Art Grundlage abgeben, und ich sowohl, wie der Verleger, wären herzlich froh, wenn er bald zu Stande käme. So in den langen, ruhigen Sommertagen läßt sich schon im Laufe einer Woche ein gut Stück Arbeit vorwärts bringen, und ich beabsichtige noch vier Wochen in Wien zu bleiben, von denen ich mir, bei der Freude, die ich daran habe, ... ziemlich viel verspreche. Ich möchte also erst gegen den 10. oder 15. August nach Ischl kommen ...

Ich schicke Ihnen die Statuten und den letzten Jahresbericht des „Czerny“ [1]. Ich glaube, daß es bei Ihrer, den „Czerny“ betreffenden Bestimmung bleiben kann. Der Grundstock des eigentlichen Capitals, das dieser Verein besitzt, rührt von Carl Czerny selbst her, ... Mitglied kann jeder Musiker in Wien sein, doch ist die Mitgliederzahl eine beschränkte und hängt von den Mitteln, d. h. dem Vermögensstande des Vereines ab. Wir können darüber im August noch sprechen.

Notenpapier kommt auch. Nun viele schöne und herzliche Grüße

von Ihrem getreuen Mandy.

Eine Curiosität liegt bei!

Poststempel: Ischl, 14. 7. 91.

L. Fr.

Ich schicke also richtig ohne alle Noth u. allen Zweck das Trio, mit der kleinen Bitte es Kupfer zu geben; zunächst möchte er die Partitur schreiben, dann die Stimmen u. schließlich noch die Clarinettstimme für Bratsche (größtentheils im Violinschlüssel der hohen Lage wegen). Eine größere Bitte wäre eigentlich die Hauptsache u. der heimliche Zweck. Ich hörte gern ein Wort darüber u. wäre sehr erfreut, wenn es Sie dazu veranlaßen könnte — ein Hurrah braucht es nicht zu sein! Kupfer wird wahrscheinlich Geld wünschen, möchten Sie ihm einstweilen geben? Und so denn — in einiger Erwartung mit herzl. Gruß Ihr J. Br.

Wien, 19. Juli 1891.

Das Trio, liebster und verehrtester Doctor, ist beim Verkupfern. Versilbern wird es Simrock, vergolden aber möchte ich es. Denn wenn ich auch den Hymnus darüber, den Sie von mir ja gar nicht haben wollen, gerne und willig an die Firma Kalbeck, Doempke [2] und Comp. überlasse, so kann ich doch nicht umhin, Ihnen meine Freude über das Stück mitzutheilen. Diese fing, wie Sie wissen, schon in Ischl an, steigerte sich aber wirklich beim Durchlesen der Fortsetzung, die den ersten Satz zwar nicht übertrifft, aber ihm doch würdig zur Seite steht. Ob Sie einen Takt im dritten Satz [3] der auch äußerlich in der Partitur als nachträglich eingeschoben erkennbar ist, nicht wieder streichen werden — wer weiß? Ich glaube es fast. Er steht unmittelbar vor dem den ersten Theil abschließenden Wiedereintritt des Hauptthemas. Da von allen Sätzen gerade der dritte einen besonders schönen und natürlichen Fluß hat, als wäre er — verzeihen Sie! — von Mozart, so möchte ich auch

[1] Der Czernyschen Stiftung in Wien hatte Br. in seinem Testament von Mai 1891 die Hälfte seines Vermögens vermacht. — [2] Gustav Doempke schrieb („Gegenwart“ XXIII/375 ff) eine äußerst lobende Abhandlung über: „J. B. und seine neuesten Werke“. — [3] Wohl Takt 96.

diesen etwas modernen Takt ausmerzen. Aber Ihr Wille geschehe! Sonst habe ich zum ganzen Stück nichts zu sagen, als daß ich's am liebsten gleich musiciren möchte. Haben Sie wohl bemerkt, daß im ganzen Trio kein Fortissimo vorkommt? Das finde ich mit Rücksicht auf die angewandten Instrumente wundervoll, obwohl es eigentlich doch nur ein Ergebnis der Natürlichkeit dieser Musik ist, und dessen, daß sie gerade nur für diese Instrumente gedacht ist; wie ich denn auch überzeugt bin, daß ein Clarinettist sich gerade vom Standpunkt seines Instrumentes aus über das Trio besonders freuen muß. Ich habe in allen Sätzen einige Lieblingsstellen, und meist betreffen sie die Clarinette. Soll ich sie nennen? Ich denke, ich mache sie lieber ... namhaft, damit er merkt, was besonders schön ist. Die Bratsche wird die Clarinette wohl ersetzen, aber nur schwach. Sie steht dem Violoncell im Klang und in der Vertheilung der leeren Saiten zu nahe, und ist auch die ganze Partie für die Bratsche nicht so schön zu spielen wie für die Clarinette. Sonst weiß ich wirklich nichts, als herzlichen und innigen Dank zu sagen für die Freude, die mir das Stück macht. Zufälligerweise kam just gestern auch ein neuer Band der Schubertausgabe, mit der „Zauberharfe". Da steht unter vielen schönen, namentlich wieder herrlich instrumentierten Sachen, ein unscheinbares Duett für — Clarinette und Violoncell. Viel sagt das Stück nicht; aber es ist, als liebten sich die Instrumente.

Nun viele schöne Grüße von Ihrem treu ergebenen Mandy.

Poststempel: Ischl, 21. 7. 91.

Besten Dank für Ihren frdl. Brief. Ich kann Lob u. Trio einstweilen um so mehr auf sich beruhen laßen, als dieses der Zwilling einer viel größeren Dummheit ist[1], die ich jetzt versucht bin heraus zu päppeln. Damit ihre Gefälligkeit nicht zu kurz kommt: möchten Sie mir dazu 6 Bogen quer Format mit 12 System besorgen[2] u. Kupfer bitten, es seiner demnächstigen Sendung beizulegen. Bitte einschreiben laßen! Ihre prachtvolle Curiosität habe ich doch erst beim dritten Anschauen vollständig begriffen! Mit herzlichem Gruß Ihr J. Br.

Poststempel: Ischl, 24. 7. 91.

Gegen Ihr Privat-Concert[3] habe ich nichts — wenn Sie mir hernach recht schön beschreiben, wie sich das Ding gemacht u. wie es Ihnen gefallen hat. Ihr sonst so weisheitsvoller Brief irrt, wenn er etwa ein 2tes Trio ahnt! Ich werde für Mitte August stark nach Bern zur 700jähr. Gründungsfeier verführt. Es gefällt mir ungemein, daß sie als Festmusik im Münster dazu m. Fest- u. Gedenksprüche singen[4]. Dann aber Festspiel u. Festzug mit 1200 Mitwirkenden! Lustig genug mögen die Tage sein! Besten Gruß Ihres J. Br.

Poststempel: Ischl, 2. 8. 91.

Ihre Privat-Conzerte mache ich in Gedanken gerne mit u. so habe ich Morgen noch einmal das Vergnügen. Grüßen Sie auch Hrn. Stocker[5], der, wie Sie wißen, als Mensch u. Musiker mir so sympathisch ist. Mich wundert daß Sie die Zwillings-Dummheit nicht längst genannt haben! Es liegt so nahe! Aber ich fürchte, so simpel wie diesmal ist es nicht u. Sie werden nicht Haydn u. Mozart citiren!

Herzl. grüßend Ihr J. Br.

---

[1] Klarinettenquintett op. 115. — [2] Das Autograph von op. 115, welches sich im Besitz der G. d. M. befindet, ist tatsächlich auf 12zeiligem Notenpapier in Querformat geschrieben. — [3] Wohl des Klarinettentrios. — [4] Die Aufführung fand tatsächlich statt, doch wohnte Br. ihr nicht bei. — [5] Stefan Stocker (1845—1910) schrieb Klavierkompositionen in Br.'schen Stile.

Poststempel: Ischl, 6. 8. 91.

Besten Dank für alles Heutige! Hier denn eine Probe. Mich wundert wirklich daß Sie nicht darauf verfielen. Adagio — „habe ich nicht, borge mir eins“ — das behielt ich aus der Rechenstunde u. kommt mir Heute zugut[1]. Vielleicht sagen Sie zu jenem wie ich zu diesem Brr!

L. Fr. Poststempel: Ischl, 3. 9. 91.

Dem Herrn Columbus gehen die Eier immer noch nicht aus! Ich habe wieder ein schönes, großes gefunden, das die Canons angeht[2]. Die Weltgeschichte sollte nicht vergeßen, daß ich dies Columbus-Ei zuerst so hinstellte — wie Sie mit Staunen sehen werden! Es ist wirklich lustig u. Nottebohm würde sich gewiß des Zufalls für die Mozart'schen C(anons) gefreut haben[3] Denken Sie doch hin u. her, ob Sie daraufkommen! Wenn Sie das bei Schubert nicht nachmachen, sind Sie ein — wie ich allezeit bin — herzlich grüßend J. Br.

Ihren geehrten Wirthen[4] darf ich bitten mich zu empfehlen?

. . .[5] Gmunden 4. 9. (91)

Haben Sie das Canon-Ei gefunden? Es ist wirklich vortrefflich u. ich glaube, durchaus das, was Nottebohm, Sie u. ich so lange gesucht u. gewünscht haben! Aber Sie werden darauf kommen! Beste Grüße J. Br.

Poststempel: Ischl 28. IX. 91

(Auf einem Telegrammformular mit folgendem Text: „Johannes Brahms Ischl. Hochverehrter Meister Beglücken Sie das Hellmesberger Quartett und mich durch Überlassung Ihres neunten Clarinettquintetts und Trios Tief ergebenst Gutmann[6] hat Br. das Wort „neunten“ mit Blaustift unterstrichen und dazu „Hurrah“ geschrieben. Nun folgt von Br.s Hand:)

Ich habe es immer für übertrieben gehalten, die Hälfte von dem zu glauben, was die Leute sagen! Übrigens habe ich am 1t. im Igel zu speisen u. hätte Ihnen längst geschrieben und für so manches gedankt, wenn ich nicht täglich meinte, die Meldung machen zu können. Herzl. Gruß Ihres J. Br.

Poststempel: Berlin, 10. 12. 91.[7]

(Auf einer Karte des Hotel „Askanischer Hof“)

L. Fr. Ist es nicht für die Betheiligten bequemer, wenn wir die Montag — 11 Uhr — Probe[8] in einem Schulzimmer[9] abhalten? Ich komme Montag früh an und finde ich keinen besonderen Bescheid, so komme ich 11 Uhr hinüber. Es ist sehr schade, daß sie die 8 Tage hier nicht mitmachen! Sie würden allerlei Freude haben — zu viel für die kurze Zeit! Herzlich grüßend Ihr J. Br.

---

[1] Wohl eine Anspielung darauf, daß das Adagio des Klarinettenquintetts Gedanken im ungarischen Stil enthält. — [2] Das eigenartige Notierungsverfahren, das Br. für den Druck der Kanons op. 113 anwendete. — [3] Nottebohm hatte 1877 die Kanons von Mozart für die Ges. Ausg. redigiert. — [4] Nach der Adresse des Briefes: Nicolaus Dumba in Liezen bei Selztal — [5] Den 1. Teil des Briefes bildet eine Einladung Olga v. Millers an M. sich an einem bestimmten Tage mit Br. bei ihr in Gmunden zu treffen, wo sich der vom Meister gerne besuchte Miller'sche Landsitz (heute Br. Museum) befand. Br. schlägt hiefür den „Dienstag“ vor und läßt auf dem gleichen Blatte die oben wiedergegebenen Zeilen folgen. — [6] Albert J. Gutmann, Musikalienhändler, Musikverleger und Inhaber einer namhaften Konzertdirektion in Wien. — [7] Br. weilte in Berlin, um der Erstaufführung des Klarinettentrios und des Klarinettenquintetts, welche am 12. XII. 91 in der Singakademie durch Joachim stattfand, beizuwohnen. — [8] Zu der Wiener Erstaufführung des Klarinettentrios durch Ferdinand Hellmesberger, Adalbert Syrinek und den Meister am 17. XII. 91. — [9] Des Konservatoriums der G. d. M.

Postempel: Ischl, 21. 5. 92.

Lieber Mandy. Möchten Sie mir wohl aus dem „Vorwort" kurz mittheilen, wem die Handschriften gehören und was sonst vielleicht interessiert. Sollten Sie für Andre an einen Kauf denken, so bitte ich einstweilen dies mir zu sagen, vermutlich laße ich Ihnen bald freie Hand [1]. Es wäre vielleicht nicht dumm, den Versuch zu machen, durch einige reiche Freunde den Schatz kaufen u. der Gesellschaft schenken zu laßen?!

Besten Gruß Ihres J. Br.

Poststempel: Ischl, 26. 5 92.

Hier ein Brief von Dörffel. Sagen Sie mir doch gleich ein Wort darüber. Ich bin in Versuchung für Nr. 2 (Ach Gott [2] 2000 fl. zu bieten, einstweilen u. um anzufangen. Bitte auch darüber um ein Wort. 15.000 fl. — haben sie Muth? Ich würde dann D(örffel) schreiben, daß ich Ihnen die Unterhandlung überlaße, daß Sie auch für mich eben sprechen. Meine Cantate (falls sie es würde) geht Ihnen ja nicht verloren [3]. Jedenfalls bitte ein Wort zu sagen. Ihrem herzl. grüßenden J. Br.

Poststempel: Ischl, 30. 5. 92.

Lieber Mandy.

Ihr Enthusiasmus scheint dauerhafter als der meine, der schon am folgenden Morgen verraucht war. Da erschienen mir die 15.000 fl. so unsinnig wie meine 2000. Der Nachlaß von 1—1½000 bezieht sich aber auf das Ganze; nicht auf die einzelnen Stücke, wie ich auch erst verstand. Nun glaube ich wohl, daß Sie das Ganze für 10.000 fl. kriegen aber — nicht, daß Sie diese zusammen bringen! Wenn Sie Dörffel schreiben wollen, so sagen Sie, daß ich Ihnen seinen Brief geschickt u. Ihnen die Sache überlaßen habe. Ich meine Sie könnten ihm schreiben — vor Allem, daß es ihnen u. mir sehr ernst um die Sache ist, dann aber, daß wir doch wohl abwarten müßen, bis er zur Einsicht kommt, daß der Preis viel zu hoch sei, daß er ihn nirgend bekommt u. daß wir für diesen Fall um die Vorhand bitten.

Haben Sie den ersten Bd. Denkmäler [4]? (Schöne Orgelsachen) u. schwelgen Sie in Betrachtung u. Bewunderung ihn u. — Bach angehend? Eine wie große u. tiefe Natur er selbst u. von wie hohem Interesse — Bach vor Augen — alles was Contrapunkt, Fuge, Choral u. Variationen angeht! Das ist ein üppiger Sommer! Ein neuer Band Schütz liegt da, ein Bach ist zu erwarten [5] u. ich — habe zudem noch die Partitur von Carmen [6]! Die möchten sie doch wohl auch haben!?

Herzlich grüßend Ihr J. Br.

Poststempel: Ischl, 28. 6. 92.

So ein 24—36 Seiten quer Format für Clavier könnten Sie mir wohl schicken [7]. Sie wißen, hier giebts viel Cl(avier)-Spielerinnen u. Sie bedenken, daß diese den Mund u. die Finger gern voll nehmen. So erschrecken Sie also nicht. 12 Seiten

---

[1] Vgl. die folgenden beiden Schreiben. — [2] J. S. Bachs Kantate „Ach Gott, wie manches Herzeleid" wurde Br. von dem hervorragenden Leipziger Bachforscher Alfred Dörffel (1821—1905) angeboten. — [3] Anspielung darauf, daß Br. in seinem Testament von 1891 seine Bücher und Musikalien der G. d. M. vermachte. — [4] Br. war Mitglied der Kommission zur Herausgabe der Denkmäler Deutscher Tonkunst. Der 1. Band dieser Publikationsreihe enthält Scheidts „Tabulatura nova". — [5] Die Gesamtausgaben der Werke von Schütz und Bach befanden sich damals im Erscheinen. — [6] Ein Geschenk von Simrock. Vgl. Br. Briefwechsel XII/69. — [7] Kalbeck IV/[illegible]6 nimmt an, daß dieses Papier für die Phantasien op. 116 und die Intermezzi op. 117 bestimmt war. Dies trifft jedoch mindestens für op. 117 nicht zu, dessen Autograph im Besitz der G. d. M. auf Notenpapier im Hochformat geschrieben ist. Das Originalmanuskript von op. 116 hat sich nicht erhalten. Das Notenpapier dürfte vielleicht für die Klavierstücke op. 118 und 119 bestimmt gewesen sein, deren Autographe allerdings gleichfalls verschollen sind.

mit 16 Linien könnten Sie beilegen — damit ich die Albumblätter auch hübsch skizzieren kann. Eben war Miller hier. Mit Bach ists wohl nichts? Hat D(örffel) geschwiegen?! Bitte gegen Postvorschuß u. nachträglich auch noch für das Clarinettenpapier! Ja, das war hübsch! Herzl. Dank u. Gruß dazu Ihres J. Br.

Wien, am 19. Juli 1892.

Liebster und theuerster Doctor!

Unsere Ausstellung schickt Ihnen hier ein leidlich hübsches Blatt; es ist zwar eine Abschrift, aber eine getreue. Ich habe nicht vergessen, daß Sie eine solche zu haben wünschten; nun, da ist sie. Sollten Sie die spätere Form dieses Liedes nicht ganz im Gedächtnis haben, so kann ich sie Ihnen zum genaueren Vergleiche sofort nachschicken[1]. Unlängst ist mir was schönes passirt. Wir haben in der Abtheilung Schubert zwei kleine Papierschnitzel ausgestellt, auf denen einzelne Takte von „Der Tod und das Mädchen" zu sehen sind. Pater Hermann Schubert hat nämlich in früheren Jahren dieses Autograph thatsächlich in kleine Stücke zerschnitten, theils um Schülern, theils um Bekannten eine kleine Freude damit zu machen. Zwei dieser Zettelchen haben sich erhalten und sind in der Ausstellung zu sehen. Eine Besucherin der Ausstellung sah diese Zettel, und kam zu mir — mit einem dritten Zettel. Sie hat ihn vor Jahren von einem anderen Schottenpriester bekommen, und schenkte ihn jetzt mir, weil ich sagte, man müsse trachten die zerstreuten Zettelchen wieder zusammen zu bekommen. Nun können, nach der Größe der Zettelchen zu urtheilen, ihrer vielleicht auch zwanzig gewesen sein, und wer weiß, ob sie alle je wieder zusammenkommen. Einstweilen haben wir drei davon beisammen, von denen zwei schon dem Archiv gehören[2]. Nun will ich noch den Besitzer des dritten dazubewegen, sein Theilchen auch herzugeben. Friedländer hat sein Partikelchen ohne Weiteres hergeschenkt . . .

Michalek[3] hat einen wunderschönen Haydn gestochen. Der ist schöner, als alle seine anderen Stiche . . . Ich habe das erste Bild bekommen, weil ich ihm das reichlichste Studienmaterial für diesen Kopf in die Hand geben konnte. Ich würde Ihnen am liebsten das Bild gleich schicken; denn ich glaube, daß Sie große Freude daran hätten. Aber Sie werden gleich sagen: Was soll ich in Ischl damit? Da will ich warten, bis Sie nach Wien kommen . . .

Mit vielen herzlichen Grüßen Ihr treu ergebener Mandyczewski.

Poststempel: Ischl, 22. 7. 92.

L. F.

Für Ihren Plauderbrief danke ich bestens u. daß Sie so freundlich Ihrem Amts-Vorgänger nacheifern, dem man nicht sagen durfte, daß Einem eine dicke Partitur gefalle: er hätte sich gleich zum Abschreiben hingesetzt![4]

Ich glaube, daß es von dem Mendelssohn'schen Lied noch eine interessantere Skizze giebt u. daß Frau Schumann sie hat. Doch sage ich das nicht so gewiß — als ich es mir sonst in solchem Fall erlaube . . . Ähnliche Betrachtungen wie bei dem kleinen Lied könnten Sie hier bei mir über Bizet machen. Ich habe jetzt außer Carmen noch 2 Opern-Partituren u. namentlich beim Perlenfischer würden Sie mit Staunen denken, wie der Mann nur seine Feder übt, um uns in Carmen so viel u. so Schönes sagen zu können. Übrigens, von den Feen zu den Meistersingern sehen Sie es noch größer u. merkwürdiger.

---

[1] Es handelt sich vermutlich (vgl. den folgenden Brief) um eine der Skizzen, welche der auf der Wiener Musik- und Theater-Ausstellung des Jahres 1892 ausgestellte Mendelssohn-Sammelband aus dem Besitz der Kgl. Bibliothek, Berlin enthielt. Vgl. den Fachkatalog von Deutschland und Österreich-Ungarn, S. 357, Nr. 7. — [2] Das Archiv der G. d. M. besitzt gegenwärtig 6 Stückchen des Autographes. — [3] Ludwig Michalek, angesehener Wiener Graphiker. — [4] Über ein Erlebnis dieser Art, das Br. mit C. F. Pohl hatte, berichtet Kalbeck III/179 ff.

Nun schreiben Sie von Mancherlei, nur nicht vom Nächstliegenden, von dem was Sie in Wien hält u. was Sie treiben. Ich erwarte das Riesigste von Ihren Stücken in der Rotunde[1], z. B. in der ital. Abtheilung!

Sagen Sie mir doch, ob Sie von dem Gmundner Habert eine Litanei op. 25 u. eine op. 27 — contrapunktische Folgerungen aus der vorigen — kennen!?[2] Es wäre mir eine der lustigsten Curiositäten, wenn es nicht die langweiligste wäre.

Sie würden diesen Brief wohl nicht für ächt halten, wenn nicht eine Bitte drin stünde? Es kommt hier eine ganz kleine.

Wenn Sie gelegentlich zum Stefan[3] kommen, so sprechen Sie doch bei unserem Juwelier Friedmann vor und bitten ihn, eine Wecker-Uhr, die seit langem bei ihm steht, nach Hamburg an Julius Spengel[4], Graumanns Weg, Hohenfelde, zu schicken. Inl. Karte bitte ich beizulegen u. lieb wäre mir wenn Sie Uhr u. alles bezahlten.

Nun müßte ich einen neuen Bogen nehmen, um mich über die Richtung Ihrer endlichen Ferien zu freuen! Bleiben Sie nur dabei, bis dahin wird der Regen auch wohl nicht mehr können! Mit herzl. Gruß Ihr J. Br.

Poststempel: Ischl, 5. 9. 92.

L. Fr. Gestern in Gmunden[5] wollte man freilich Schäbiges von Ihrem Kommen wissen. Ich melde aber doch, daß Joachim mir eben schreibt, er denke vom 9t bis 16t hier zu bleiben[6], dann geht er noch für 8 Tage zur Königin[7] nach Gm(unden).

Eilig u. herzlich Ihr J. Br.

Poststempel: Ischl, 18. 9. 92.

Am Dienstag denke ich in schöner alter Gewohnheit Mittags zum Igel u. dann in den Stadtpark zu gehen. Es wäre gar fein und lieblich, wenn Sie bei der Gelegenheit guten Tag sagten Ihrem herzlichst grüßenden J. Br.

Liste von Mandyczewski's Hand[8] (1893):

Brahms Medaillen.

Ign. Brüll; K. Gomperz Bettelheim[9]; Goldmark; Hanslick; Heuberger; Hornbostel Magnus; Jauner[10]; Kalbeck; Mandyczewski; Nawratil[11]; Hans Richter; Joh. Strauß; Ehrbar[12]; Männer Ges. Verein; Philharmoniker; Tonkünstlerverein; Hof Museum; Gesellschafts Museum; Stadt Wien; Stadt Hamburg; Deiters in Coblenz; Hegar in Zürich; Engelmann in Utrecht[13]; Herzogenberg; Joachim; Simrock; Spitta, Berlin; Frau Schumann; Stockhausen, Frankfurt; Barbi; Martucci[14]; E. Astor, Leipzig[15]; Herzog von Sachsen-Meiningen; Mühlfeld, Meiningen; Klaus Groth in Kiel; Widmann, Bern[16]; M. Klinger, Rom; Chrysander, Bergedorf; George Grove in London;

---

[1] Hier war die Musik-, und Theaterausstellung untergebracht. — [2] J. E. Habert (1833 bis 1896), Kirchenkomponist. Br. besaß Expl. der beiden hier angeführten Werke. — [3] Der Stefansplatz im Zentrum von Wien. — [4] Julius Spengel, geb. 1853, ausgezeichneter Chordirigent, war mit Br. befreundet. — [5] Bei Miller von Aichholz. — [6] Tatsächlich kam Joachim nicht. Vgl. Br. Briefwechsel II/262. — [7] von Hannover. — [8] Anläßlich des 60. Geburtstages von Br. wurde über Auftrag der G. d. M. durch den Wiener Medailleur A. Scharff eine Medaille von Br. geschaffen. Eine Anzahl Exemplare in Bronze erhielt der Meister zur Verteilung an seine Freunde und für diesen Zweck wurde die vorliegende Liste von M. angefertigt. — [9] Berühmte Sängerin, Schülerin Goldmarks. — [10] Franz Jauner (1832—1900) ehemal. Direktor des Hofopern- und Ringtheaters in Wien. — [11] Carl Navratil (1836—1914), geschätzter Lehrer und Komponist in Wien. — [12] Fr. Ehrbar (1827—1905), Gründer der angesehenen Wiener Klavierfirma gleichen Namens. — [13] berühmter Arzt, mit Br. befreundet. — [14] Giuseppe Martucci (1856—1909), Direkter des Liceo Musicale in Bologna. — [15] E. Astor, Mitinhaber des Verlags Rieter-Biedermann. — [16] J. V. Widmann, Schweizer Dichter, seit langem mit Br. befreundet.

Wüllner in Köln; Bülow in Hamburg; Mus. Dir. Moszkowski(?), Berlin; Dvořák, New York; Scholz [1], Berlin; Grimm [2], Münster.

Dazu vermerkt Brahms:

Besten Dank für die Mittheilung. Ich unterdrücke leicht den Wunsch oder Gedanken, weitere Namen beizufügen, da ich mir sagen muß, daß ich b. d. Gelegenheit ja nur sehr wenige von d. Nachstehenden gedacht hätte. Rafael Mocz: wohnt in Breslau, zwei Mocze wären in Berlin — aber keine paßende Adreße! Mit Scholz ist wohl Bernhard gemeint — in Frkfrt am Main. Herzl. Gruß Ihres J. Br [3].

Poststempel: Wien, 23. 3. 93.

L. Fr. Ich hoffe Morgen 8 Uhr Ihr Zuhörer zu sein [4] u. bitte dagegen doch eine Bach-Messe-Montag-Probekarte [5] frdlich an R. Tjuka [6], schicken zu wollen. Zur heutigen Messe viel Vergnügen wünschend Ihr J. Br.

Poststempel: Wien, 10. 5. 93.

L. Fr. Herzogenberg kommt Morgen spät Abends. Er wohnt im K. Elisabeth [7] u. bleibt bis Mittwoch Mittag. Sie erzählen dies wohl Morgen früh Epstein [8] u. bedenken ein wenig, wie wir ihm Dienstag Mittg. u. Abend freundlich sein könnten?
Eilig Ihr J. Br.

Poststempel: Wien, 16. 3. 93.

L. Fr. Ich werde an m. Versprechen für Morgen Abend erinnert und muß mir also Ihre Einladung ein andermal ausbitten. Laßen Sie es mich doch wißen, wenn Sie Richter dem Mazeppa gegenüber nicht gar so naiv u. arglos finden sollten [9]!
Bestens Ihr J. Br.

Poststempel: Ischl, 4. 6. 93.

Aber, Bester, daß Sie das nicht beim Lesen gesehen haben (u. ich beim 100ten übersehen) [10]! Zum Schluß der Son. stehen die Daten : Kolon u. nun folgen diese Daten, wie in der Ausgabe Rieter [11]!!! Diese haben Sie ja u. können danach eintragen? Stehen denn bei den Variationen u. den Liedern die Daten über den Noten? Sonst wäre das wohl noch zu machen u. sonst gehörten sie auch noch in die Vorrede. Ist nach Fandango u. Bogen „welchem oder welchen“ zu sagen?

---

[1] Bernhard Scholz (1835—1916), Dirigent und Komponist, Direktor von Dr. Hochs Konservatorium in Frankfurt a. M. — [2] J. O. Grimm (1827—1903), Komponist, zählte zu Br.s engstem Freudenkreis. — [3] Eine weitere Liste von M.s Hand enthält die Namen der tatsächlichen Empfänger der Medaille. Hier kehren sämtliche Privatpersonen der 1. Liste wieder, doch fehlen die Körperschaften und Institute. — [4] Wohl bei einer Probe des von M. geleiteten Frauenchores. — [5] Am 28. III. 93 gelangte in einem Gesellschaftskonzert unter der Leitung von W. Gericke die Hohe Messe zur Aufführung. — [6] Dr. Tjuka war Schriftführer des Wiener Tonkünstlervereins. — [7] Wien, Weihburggasse. — [8] Julius Epstein (1832 bis 1926) Pianist und Klavierpädagoge, seit 1867 Lehrer am Konservatorium der G. d. M., mit Br. und M. befreundet. Epstein hatte auch Herzogenbergs Gattin Elisabeth unterrichtet. — [9] Am 19. März 1893 wurde im 7. Philharmonischen Abonnementkonzert unter der Leitung von Hans Richter neben Br.s IV. Symphonie auch Liszts „Mazeppa“ aufgeführt, eine Zusammenstellung, die Br. durchaus nicht behagte. — [10] Das ganze Schreiben bezieht sich auf die Einführung zu dem von Br. herausgegebenen Supplementband zur Schumann-Ges.-Ausg. Sie trägt die Datierung: „Ischl Juli 1893“. — [11] Br. hatte das Scherzo, sowie das Presto passionato schon 1866 bei Rieter-Biedermann veröffentlicht.

Schlechtes Wetter soll kommen? Wir haben noch kein anderes gehabt, aber sehr erträgliches. Ihre Meldung „Fuchs in Gmunden“ war mir neu und freut mich sehr.

Beste Grüße Ihres J. Br.

Poststempel: Ischl, 5. 6. 93.

L. Fr. Sind Sie wohl so gut u. laßen noch einmal — jedenfalls die Vorrede — von Härtels kommen? Schicken Sie auch vielleicht mir? Das Wetter scheint fortdauernd schlechter als es eigentlich ist.

N. B. In der Czarda[1] war die letzte Zeit eine vortreffliche Capelle!

Bestens Ihr Ihr J. Br.

Poststempel: Ischl, 14. 6. 93.

L. Fr. Beiliegender Brief (an Schnyder von Wartensee) interessiert Sie wohl und paßt Ihnen auch vielleicht für die Rebay'sche Musikzeitung.[2] Ich erbitte ihn ganz gelegentlich zurück.

Für Ihre so sehr freundlichen Bemühungen danke ich von Herzen ... „Schumanns“ Schwägerinnen statt „seine“ will mir nicht recht gefallen[3]. Indeß mögen Sie Recht haben — eigentlich ist aber im ganzen Ding ja nur von ihm die Rede u. müßte der Name somit an mancher Stelle stehen? ...

Spintisiren thue ich auch — wie nur Einer — u. bin doch kein Philister. Ich kenne aber viele Collegen, denen ich wünschte, sie möchten mehr spintisiren u. weniger Philister sein!

Schließlich eine für uns Beide recht praktische Bitte: Wenn Sie gelegentlich beim Schuhmacher Wienke, Singerstr. 10 Stiefel u. Porto (8 fl. u. —) für mich bezahlen — so haben Sie einen hübschen Anlaß, ein Conto für mich zu eröffnen; die 8 fl. können Sie nicht fahren laßen, aber jetzt wie viel Kleinigkeiten dazu schreiben, Buchbinder, Porto etc. etc. Nochmals bestens dankend Ihr J. Br.

Wien 18. Juni 1893.

Theuerster!

Hier ist nun die ganze Geschichte noch einmal. Auch der Brief von Hauptmann kommt zurück, und ich danke Ihnen herzlichst für ihn ... Er ist vortrefflich, bis auf das zu starke Verallgemeinern desjenigen, was er in Arien mit Instrumenten tadelt. Denn wenn er es unmotiviert findet, daß man an Bach lobt, was nicht ihm sondern seiner Zeit angehört, so sollte er billigerweise auch nicht just an Bach tadeln, was am Stil seiner Zeit liegt ... Endlich trifft die Bemerkung, daß Bach die Singstimme geradeso behandelt wie die Oboe, meiner Ansicht nach gar nicht zu ...

Bachsche Arien liegen dem Sänger prachtvoll in der Stimme. Große Geläufigkeit verlangten alle Komponisten seiner Zeit vom Sänger. Und wie genial weiß gerade er zu bestimmen, ob eine Arie für den Tenor, für Alt oder für eine andere Stimme sein soll! Was der betreffende Sänger singt, singt er wie aus dem Innersten seiner Stimme. Das betrifft sowohl die Wahl des Textes als des allgemeinen Charakters der Musik. Die Alt Arien z. B., im Ganzen vielleicht die schönsten, sind echte Alt-Arien, und verlieren in gewisser Beziehung bedenklich, wenn man sie transponirt, etwa für Sopran. Ebenso geht es mit den Sopran Arien u. s. f. Aber nicht nur die Singstimmen, auch die Instrumente behandelt Bach so. Er kennt eben ihre innerste Natur, ich möchte sagen ihre geistige Natur, so außerordentlich, daß ich mich immer gewundert

---

[1] Vergnügungslokal in Ischl mit ungarischer Zigeunerkapelle. — [2] Die „Deutsche Kunst- und Musikzeitung“, welche im Verlag von Rebay und Robitschek in Wien erschien, brachte tatsächlich am 1. Juli 1893 „Ein Brief von Moritz Hauptmann an Schnyder von Wartensee“. — [3] Dies bezieht sich wieder auf den Supplementband zur Schumann-Ges.-Ausg.

habe, wenn Historiker sagten Mozart u. Haydn — der Eine in der Oper, der Andere in der Symphonie — hätten die Instrumente zuerst als Individuen gebraucht, d. h. ihre Natur für Kunstzwecke ausgenützt. Bach behandelt die Instrumente ebenso individuell, sowohl was ihre specielle Ausdrucksfähigkeit, als was ihre Technik betrifft. Es ist durchaus nicht gleich, ob er Oboe, oder Flauto schreibt. Solche Partien sind nicht nur technisch, sondern wahrhaftig dem Ausdrucke, dem Charakter der Musik nach, grundverschieden. Am meisten tritt dies selbstverständlich zu Tage, wenn nur ein Instrument oder wenn zwei von derselben Art gebraucht werden. Freilich gibt es auch Stücke, deren Charakter nicht so präcis ist und bei denen er ohneweiteres setzte Flauto ò Violino, oder Flauto ò Oboe. Aber es ist durchaus nicht egal, ob er Flöte und Viola, oder ob er Flöte und Oboe da caccia, oder Oboe und Viola mischt. Jedesmal wird es sich einer feinen musikalischen Empfindung als wie ein Geheimnis offenbaren wollen, daß für dieses Stück gerade diese Mischung sein müße. Natürlich denke ich immer an die zahlreichen vortrefflichen Sachen, nicht an die verhältnismäßig so wenigen geringeren. Verzeihen Sie mein Geschreibsel, das Ihnen gewiß nichts Neues sagt. Aber wenn ich auf diesen Punkt zu reden komme, so weiß ich kein Ende. Denn es giebt keinen Componisten wie Bach . . .

Die Schuhe sind gezahlt. Der Meister sagte mir, es freue ihn, daß ich zusehe, wie er das in sein Buch eintrage, denn der Herr Doctor sehe gewöhnlich auch zu. Macht 8 fl. 33 cr.

Prosit gutes Wetter! Mit den herzlichsten Grüßen Ihr treu ergebener Mandy.
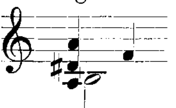
Poststempel: Ischl, 21. 6. 93.

L. Fr. Ich schickte Gestern ohne ein Wort zurück. Auch ich wäre sonst ins Schwärmen über Bach gekommen u. das nimmt auch bei mir kein Ende! So danke ich heute nur u. singe Ihren Psalm unisono mit. Herzlich Ihr J. Br.

Poststempel: 29. 6. 93.

L. Fr.

Damit ichs hernach nicht vergeße, danke ich vor Allem bestens u. bitte mir das alte Notenpapier[1] zu kaufen u. auch ein paar Bogen zu schicken, daß m. Auge sich freue.

Nun aber vom Duett.[2] Erinnern Sie [sich] denn nicht, daß ich es für den Band wollte? mein Exemplar nicht finden konnte? (ein höchst merkwürdiger Fall bei mir) durch Härtels eines besorgen ließ — diese es aber leider an Fr. Schumann schickten u. diese wiederum lebhaft gegen die Aufnahme war? Ich darf mich jetzt m. Gedächtnißes freuen, denn ich wußte, das Stück gehört in den Band. Damals widersprach ich nicht, weil ich nicht meinte, mich als Herausgeber nennen zu müßen — hernach freilich vergaß u. versäumte ich das Duett. Ich danke also sehr u. an Härtels habe ich gestern noch geschrieben. Es kommt natürlich nach den Liedern u. an der entsprechenden Stelle im Vorwort etwa: „Das folgende Duett schrieb Sch. für Christian Schad's Deutschen Musenalmanach (1850, Nürnberg), im Almanach von 1857 wurde es wieder abgedruckt u. neuerdings in Fritzsch'stssch Musik. Wochenblatt (XXI. Jahrg. Nr. 47). Letzteres ist unsre Vorlage u. wurde nur ein augenscheinlicher Druckfehler getilgt. (Das tiefe *A* im 10. und 20. Takt[3]: 

[1] Br. hegte eine besondere Vorliebe für altes Notenpapier, das er auch gerne für die Anfertigung seiner Reinschriften verwendete. — [2] Bezieht sich ebenso wie das Folgende auf den Supplementband zur Schumann-Ges. Ausg. Vgl. auch Br.s Briefwechsel mit Clara Schumann II/517. — [3] Hier wie auch in der Druckausgabe ist Br. ein Irrtum unterlaufen, da sich die angeführte Stelle im 10. und 22. Takt findet.

Sagen Sie mir, bitte, ausdrücklich, ob Sie nicht ganz ohne Weiteres dieser m. Meinung sind, (unwidersprechlicher Druckfehler). Und falls Drübiges genügt, möchten Sie es gleich für Härtels abschreiben? Habe ich nicht noch ein Paket Wünsche und Bestellungen?

N.B. Haben Sie das Gedicht genau besehen [1]? Ich finde es höchst mäßig und tadle viel. Schumann muß aber doch eine andere Lesart gehabt haben, mit seinem einfacheren und bessern Refrain. Außerdem aber wird der 3t Vers unter den Noten von Sch. sein — u. diesen erachte ich als den einzigen gesunden u. hübschen gegen den ich nichts einzuwenden habe! Beste Grüße Ihres J. Br.

Poststempel: Ischl, 4. 7. 93.

Wie Sie es mir schreiben, möchte es mir wohl am liebsten sein. (Erwähnung ohne Notenbeispiel [2].) Ich denke, Sie zeichnen besser eine Vorrede „Ischl, Juli 93! Jul. Bauer [3] sagte mir soeben: Joh. Strauß ist das verkörperte singende u. klingende Wien — es fehlt ihm nur die schöne Umgebung! Bestens Ihr J. Br.

Wien, am 15. Juli 1893.

Theuerster!

Der Sicherheit halber schicke ich Ihnen doch auch eine Korrektur ... Endlich ist auch das Wetter so, daß man gern Correcturbogen sieht.

Wie Ihnen wohl mein Notenpapier gefallen hat? Es war nur eine Probesendung und ich wünschte, Sie hätten Bedürfnis nach mehr ...

Sie können von Glück sagen, daß Sie nicht in Wien sind. Nicht eben wegen der großen Hitze der letzten Wochen, die Sie ja auch in Ischl gehabt haben werden, sondern wegen der Schubert'schen Lieder, mit denen ich unzählige Male zu Ihnen gekommen wäre. Es ist so schwer, objectiv zu sein, besonders wenn man die Überzeugung hat, von Fall zu Fall mit subjektivem Urtheil besser zu fahren. Heute habe ich mir lange Zeit den Kopf darüber zerbrochen, ob ich drei Vorspiele, die ich insgesamt für unecht halte, einfach streichen, oder beibehalten soll. Ich kann nämlich nicht nachweisen, daß sie unecht sind; aber mein Gefühl sagt mir's. Es blieb mir endlich nichts, als die billige Ausflucht des Kleinstechens übrig [4]. Und was mir die Dichter für Arbeit machen, ist gar nicht zu erzählen. Z. B. Schubert sagt, ein „Wiegenlied" sei von Claudius [5]. Niemand kann das Stückchen dem Claudius nachweisen und Nottebohm [6] meint auch es sei nicht von ihm, Schubert müsse sich geirrt haben. Aber ist es möglich, daß sich ein Componist wie Schubert, der so sorgfältig und so klug für sich die Texte sucht, und findet gerade was er braucht, daß so Einer sich darin irre? Ich glaube nicht. Solcher und ähnlicher Dinge gibt es hundert. Und erst die musikalischen Kleinigkeiten! Das hat kein Ende.

Aber lassen wir das! Ich nehme an, daß es Ihnen wie gewöhnlich sehr gut geht, freue mich darob und bin mit den herzlichsten Grüßen Ihr treu ergebener Mandy.

Poststempel: 19. 7. 93.

L. Fr.

Eine fatale Dummheit steht noch in der Vorrede [7]. Ich rede von 2 Hdschriften des Presto u. will sagen, daß sich in der einen das Pedale findet. Stände es in

---

[1] Br. geht hier von der Veröffentlichung des Gedichtes durch A. Sandberger in Musikal. Wochenblatt XXI, S. 581 aus. — [2] Bezieht sich auf den Druckfehler im Duett. Vgl. Br. an M. vom 29. VI. 93. — [3] Bekannter Wiener Literat. — [4] Wohl die Vorspiele zu op. 115 Nr. 3 (dessen Echtheit mittlerweile Dahms durch Veröffentlichung des Autographfacsimiles in seiner Schubertbiographie erwiesen hat), op. 109 Nr. 3 und Nachl. Lief. 41/1, sämtlich enthalten in Schubert-Ges.-Ausg. Serie 20, Band IV. — [5] Op. 98 Nr. 2. M. hat in der Ges.-Ausg. Serie 20, Band IV zu „Claudius" ein ? gesetzt. — [6] Im thematischen Verzeichnis der Werke Schuberts. — [7] Zum Supplementband der Schumann-Ges.-Ausg.

beiden, würde ich es ja gegeben haben. Genügt m. eingefügtes „Hier“? d. h. bezieht es sich deutlich auf die eine, letztgenannte Hdschrift? . . .

So ein Notenpapierchen könnten Sie mir noch schicken — es sieht sich hübsch an. Daß Sie aber gar ein Couvert für m. Sendung beilegen, ist nicht genug zu preisen!

Mit Schubert-Fragen würden Sie mir jeden Tag gleich willkommen sein, d. h. höchst! Freilich nicht brieflich. Gestern war ich in Versuchung, Ihnen „Goethe: Jahrbücher“ u. dgl. zu empfehlen (wollte sagen: hüten Sie sich vor dem Zuviel.) Es ist aber nicht richtig, Anders herum paßt auch.

Wundern Sie sich nicht über m. Papierverbrauch, aber Fr. Schumann hat so große Freude an beschriebenen u. so schicke ich es Ihr[1].

Herzliche Grüße Ihres J. Br.

Wien, 19. Juli 1893.

Theuerster!

In der Vorrede bei Rieter ist die Stelle ebenso, wie wir sie bisher hatten. Aber das „hier“ kann zur Klärung des Sinnes, daß die Handschrift der ganzen Sonate gemeint sei, nur beitragen.

Schubert betreffend, ahnen Sie gar nicht, was für ein Material für eine kritische Ausgabe der Lieder sich in den letzten Jahren bei mir nach und nach angesammelt hat. Wir staunen über die große Zahl seiner Lieder, aber wir bedenken dabei noch gar nicht, daß er die meisten derselben zwei-, drei- ja auch viermal vollständig niedergeschrieben hat, jedesmal vorwärts schreitend. Er ist nicht wie Beethoven, dem eine Skizze genügt. Er führt gleich aus; er hat Genie und Geduld. Und wenn ein Stück das erste mal fertig ist — aber fertig muß es sein! — dann wird es im Ganzen noch einmal überlegt, und, was zu ändern ist, nicht etwa gestrichen, sondern das Ganze noch einmal niedergeschrieben, und dabei sowohl in größeren Zügen als auch — und das ganz besonders — im Einzelnen umgestaltet. So hat er den Erlkönig 4mal, den Taucher, Nähe des Geliebten, Fischers Klagelied, Wanderer u. viele viele andere zweimal, An Emma, Dem Unendlichen u. a. dreimal niedergeschrieben. Die Änderungen betreffen bald Tempo und Vortrag, bald (damit zusammenhängend) auch Textart, so daß man sieht, wie sich die ganze Idee von dem Werke in ihm klärt, bald die Contouren von Melodie und Rhythmus, bald die Modulation und mithin, ich möchte sagen, die Vertheilung von Licht und Schatten, bald die Stimmlage, Claviersatz und sonstige technische Dinge. Oft ist eine solche Änderung gering, steht aber an so entscheidender Stelle, als ob sie ein Lehrer verlangt hätte. Der Umstand, daß alle diese Stücke immer fix und fertig sind, kommt meinem Bestreben, die Liederserie auch praktisch brauchbar zu machen, sehr zu gute. Man kann eben diese Stücke entweder so oder so singen. Viele dieser Änderungen könnte man mit Worten im Revisionsbericht darlegen; aber plastisch stehen sie da doch nicht vor Augen und ich muß den Bericht in dem gegen 600 Lieder erwähnt werden sollen, so viel ich kann, einschränken, sonst werdens zwei dicke Bände, die todt sind. Was praktisch zu brauchen ist, kommt in den Hauptband. Der Bericht ist mehr für das Bibliographische, für das Historische und rein Technische. Daß in den Hauptband allerhand kommt, was unbedeutend ist, ja was ganz schwach ist, ist nicht zu vermeiden. Aber die schwachen Sachen bringe ich nicht . . . um ihrer selbst willen, sondern um zu zeigen, wie Schubert das geworden ist, was wir an ihm haben, wo seine ersten Anknüpfungspunkte sind, und wie er ganz nur an sich selbst hinaufrankt . . . Ich hoffe die Existenz der schwachen wie die Entstehung der herrlichen begreiflich zu machen, wenn ich ihren Zusammenhang zeige. Unzählige Male bin ich darüber sehr nachdenklich geworden, wo die Grenze des Interesses zu

[1] Br. sandte der leidenden Freundin im Sommer 1893 mehrfach Abschriften seiner neuen Klavierwerke. Vgl. Briefwechsel mit Cl. Sch. II/523ff.

finden ist. Da lernt man sich entscheiden und muß sich oft damit trösten, daß das Alles Menschenwerk ist.

Verzeihen Sie meinen Excurs, ich bitte sehr darum! ... Ich habe Ihnen heute wieder eine Partie Notenpapier geschickt, welches sich sehr schmeichelt, nach jahrelanger Ruhe so zu Ehren gekommen zu sein. Es hat offenbar auf die Bibel gebaut: Wer sich selbst erhöhet ...

Nun noch viele herzliche und schöne Grüße Ihres treu ergebenen Mandy.

Poststempel: Ischl, 21. 7. 93.

L. Fr. ... Für die freundl. lange Plauderei Schubert danke ich für heute nur herzlich und sage, daß mir Ihr Vorgehen als das richtige erscheint u. ich mich auf die Resultate ungemein freue.

Aber brieflich oder mündlich plauderte gern weiter

Ihr herzl. grüßender J. Br.

Poststempel: Wien, 28. 2. 94.

L. Fr. Wenn Sie gelegentlich Böhme, den Deutschen[1], schicken, so steht jetzt dagegen der ächte Böhme mit 3 Ouverturen[2] etc. zu Diensten! Wollen Sie auch etwa den Smetana'schen Kuß? Oder liefert der Frauenchor den Artikel besser? Ihr J. Br.

(Auf einer Visitekarte von Br.'s Hand:)

(13. 4. 94.)

Sprechen Sie doch Morgen früh vor, wann Sie aus oder ins Archiv gehen — wegen Sonntag.

Ich aber bin sehr betrübt — Heute ist Spitta plötzlich gestorben!

Poststempel: Ischl, 19. 5. 94.

L. Fr.

Versäumen Sie nicht in der 4tl J. Schrift 93, S. 304 den Schluß von Chrysander-Zacconi über Villanellen zu lesen. Ich habe mir davon viel abgeschrieben (ich meine, auch von Marenzio selber) — nur als höchst seltsame, ganz unbegreifliche Beispiele von Quinten-Fotschreitungen[3]. Nun sehen Sie die wundervolle Aufklärung! Und das Schönste daran, daß ein gescheidter Mensch der gewohnt ist, klar zu denken, u. weit zu sehen, von selbst hatte darauf kommen können! (Z. B. Chrysander!) Den übrigen Z(acconi) hatte ich früher schon gelesen. Er ist unglaublich interessant; da ich aber nicht wie Chr. etwas Bestimmtes damit anfangen kann, so schaue u. träume ich nur dabei in fremde Welten. Man sollte eigentlich einem Mann wie Chr. bisweilen ein einfaches Wort des Dankes sagen. Ermannen Sie sich dazu u. sagen es auch im Namen Seines u. Ihres J. Br.

Poststempel: Ischl, 22. 5. 94.

L. Fr. Bald hat alles Verbessern ein End. Könnten Sie mir aber noch in Ihren Bücherschätzen Jemand auftreiben, der schreibt: Schöner Augen schöne Strahlen, statt: schöne Augen, schöne Strahlen? Die Marmorklippen der Lippen in der 3t Zeile

---

[1] F. M. Böhme, dessen Veröffentlichungen deutscher Volkslieder Br. oft benützte und da er sie selbst nicht besaß, aus der Bibliothek der G. d. M. entlehnte. — [2] A. Dvořák, dessen Ouv. op. 91, 92 und 93, 1894 bei Simrock erschienen. — [3] Br. hat in die von ihm angelegte Beispielsammlung von Quinten- und Oktavenfortschreitungen in älteren Meisterwerken (heute im Besitz der G. d. M.) tatsächlich eine Anzahl Beispiele aus Chrysanders Arbeit: „Lodovico Zacconi als Lehrer des Kunstgesanges" aufgenommen.

will ich auf sich beruhen lassen, aber Jenes lese ich nie ohne Ärger und Widerspruch[1]. Wenn sichs aber gar nirgend anders findet, kann man doch nichts eigenmächtig ändern? Oder sind Sie überhaupt nicht meiner Meinung? Herzliche Grüße Ihnen u. einigen Autoren von Ihrem J. Br.

Poststempel: Ischl, 27. 5. 94.

L. Fr.

Sie sind ja durch den Tonk(ünstler) Verein[2] in so was bewandert: könnten Sie mir nicht Korrespondenzkarten machen laßen, wie folgt:

P. T. (ist das genügend?)

„Es ist mir unmöglich, alle mir zugehenden Briefe zu erwidern. So dankbar ich manche derselben empfange, so interessant mir andere sein mögen — es sind der Anforderungen zu viel u. ich bitte es zu entschuldigen, wenn ich nur hierdurch meinen Dank sage oder den Empfang bestätige.
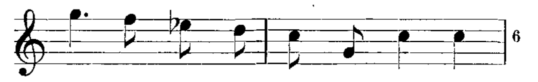
Hochachtungsvoll J. Br.

Scheint Ihnen das beiläufig möglich u. richtig? Dann können Sie es ja einfach Ihrem Drucker geben u. mir etwa 2 Dutz. schicken. (Recht bald!) Leider kann ich es nur in den seltensten Fällen gebrauchen u. die Leute werden sich lieber über Nicht-Antwort ärgern als über diese! Aber Sie haben keinen Begriff was die kurzen Tage hier schon Unmögliches zusammen gekommen ist — ich ließ es zur Probe liegen.

„Da es mit dem Verbessern bald ein Ende hat“ so könnte Ihre Güte im 2t. Th(eil) Liederhort suchen: „Es saß ein schneeweiß Vögelein“. Ich habe das Lied noch von Arnold[3] u. da heißt der 5t. Vers: „ich schlafe nicht, ich wache nicht, ich bin getraut seit Jahreszeit.“ Böhme[4] hat niederl. und deutsch „noch“ statt des ersten „nicht“ u. ich habe mich verführen laßen das zu corrigieren — ohne zu bedenken, daß auf ihn auch in den einfachsten Fällen kein Verlaß ist. Auf eine Wortspielerei läuft ja Beides hinaus u. da finde ich es bei mir zierlicher u. hübscher. Es will sagen: Für Dich schl(afe) u. wache ich nicht, sondern bin getraut. Mit noch verstehe ich den Witz nicht u. wette, daß Böhme es geändert hat[5].

Es wäre nett, wenn Sie wieder meiner Meinung wären. Sie können sich jetzt auch Karten machen laßen für Leute wie Ihr herzl. grüßender J. Br.!

(Auf dem Umschlag steht unterhalb der Adresse von Br.s Hand folgendes Notenbeispiel:)



Poststempel: Ischl, 29. 5. 94.

L. Fr. Ich dachte mir die Geschichte gedruckt u. mit dem vollen Namen darunter[7]. Herzl. Dank, daß Sie es besorgen. Ich habe noch ein anderes Mittel gegen Briefschreiben: Moment-Photographien als einstweiligen Dank. Dafür aber krieg ich die schwärmerischesten Dankbriefe! Bestens grüßend Ihr J. Br.

---

[1] Der II. Band von Erk-Böhmes Deutschem Liederhort enthält als Nr. 701 das Lied „Die Unbeständige“, mit dem Anfang: „Schöne Augen etc.“ Das Expl. des Liederhortes der G. d. M. zeigt bei diesem Lied Unterstreichungen und Ausrufungszeichen von der Hand Br.s, der Text und Weise im 6. Heft (Nr. 39) seiner Volkslieder verarbeitete. — [2] M. spielte im Wiener Tonkünstlerverein, dessen Präsident er auch von 1898—99 war, eine wichtige Rolle. — [3] Br. hatte sich nach Dr. Arnolds Handschrift zahlreiche Volkslieder kopieren lassen. Eine solche Sammlung mit 135 Volksliedern aus dem Siebengebirge, welche zahlreiche Eintragungen und Anmerkungen des Meisters enthält, besitzt die G. d. M. — [4] Band II, S. 227. In dem Expl. der G. d. M. hat Br. die Worte: „Ich schlafe noch, ich wache nicht“ in der durch gesperrten Druck angegebenen Weise unterstrichen. — [5] Br. hat in seiner Fassung des Liedes — Volkslieder Heft VII, Nr. 45 — „nicht“ gesetzt. — [6] Beginn des 11. Liebesliederwalzers mit dem Textanfang: „Nein, es ist nicht auszukommen mit den Leuten!“ — [7] Die Karten wurden tatsächlich in dieser Form gedruckt. Ein Exemplar befindet sich in den Sammlungen der G. d. M.

Poststempel: Ischl, 12. 6. 94.

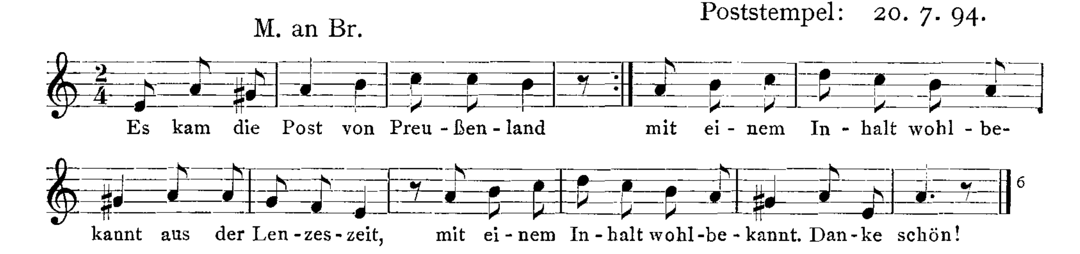
Aber Bester, wir[1] bitten nur, daß Sie aus den 6 Versen[2] die ganz augenscheinlichen Fehler herausmachen, nach Nicolai[3] oder wen Sie haben u. wollen! Aber bitte: gleich, gleicher, gleichest! ... Bitte nicht philologisch im Gedicht herum zu ändern, nur was unwidersprechlich falsch ist. Der Besuch Ihres Vaters freut mich ungemein für Sie. Von den Karten gehen gerade Heute 2 ab! Ich danke sehr u. bitte gut anzuschreiben für Ihren Quälgeist J. Br.

Poststempel: Ischl, 21. 6. 94.

L. Fr. Prohaska war der Einzige, an den auch ich dachte. Ich meine, er thut gut anzunehmen u. Stockhausen, ihn zu nehmen[4]. — Wenn meine Sammlung Ihnen noch nicht genug Sympathie u. Respekt vor deutschen Volksliedern beigebracht hat, so lesen Sie Friedländer im letzten Heft der Vierteljahrsschrift u. berauschen sich an seinem Lied[5]! Schönsten Gruß Ihres J. Br.

Poststempel: 20. 7. 94.

M. an Br.



Poststempel: Ischl, 29. 7. 94.

Könnten Sie mir ohne besondere Mühe Näheres über das Harfen-Clavier von Lutz in Wien sagen? Frau Schumann wäre mit einer Auskunft darüber gerne dem Musikdirektor in Interlaken gefällig, der es statt einer Harfinistin anschaffen möchte?!?! Nun aber: wann schnüren Sie endlich Ihr Bündel, besuchen Ihre ungezählten Freundinnen in Ost u. West u. hoffentlich als Präludium dazu

Ihren herzlich grüßenden J. Br.

Wien, am 1. August 94.

Theuerster!

... Der Instrumentenmacher Lutz hat das Harfenclavier noch einmal erfunden. Es ist nämlich zu verschiedenen Zeiten schon öfter erfunden worden. Denken Sie sich ein Pianino, bei dem die Saiten und das ... Gehäuse eigentlich eine Harfe bilden und auch ebenso gebaut sind ... Hämmer schlagen an die Saiten. Dadurch, daß die Saiten nicht gerissen werden, wie bei der wirklichen Harfe, verliert der Klang alles Ätherische ... Dadurch aber, daß die Hämmer ... an Darmsaiten schlagen, verliert der Klang alles Saftige und Modulationsfähige ... Ich glaube nicht, daß irgend Jemand an dem Ton Freude haben könnte. Aber wer kennt alle Geschmäcker? Es giebt ja auch Leute die mit Vorliebe Cichorien Kaffee trinken ...

---

[1] Br. und sein Verleger Simrock. — [2] Das Lied „Es saß ein schneeweiß Vögelein" hat bei Erk-Böhme 7, bei Br., der die 2. und 3. Strophe zusammenzieht, nur 6 Strophen. — [3] Die von Br. vielfach benützte Sammlung des Berliners Friedrich Nicolai, von der der Meister auch ein Expl. besaß, enthält das Lied nicht. — [4] Prohaska wurde tätsächlich 1894 an das von Franz Stockhausen, dem Bruder des Sängers, geleitete Konservatorium in Straßburg berufen. — [5] Der humorvolle Aufsatz „Das Lied vom Kanapee" erschien in Bd. X, S. 203ff. — [6] Melodie „Es saß ein schneeweiß Vögelein". M. hatte wohl von Simrock ein Expl. des neu erschienenen 7. Heftes der Br.schen Volksliedersammlung erhalten, in dem sich dieser Gesang findet.

Mein Bündel kann ich noch nicht schnüren. Flachs und Hanf sind noch nicht reif und die Schnur muß erst gedreht werden. Dann gehts diesmal wahrscheinlich nur nach Ost, damit mein Vater auch einmal eine Freude hat. Und wenn ich einmal so weit im Osten bin, ist's schwer auch dem Westen anzugehören. Wie sagt doch unser Wiener Classiker Todesco: Bin ich ein Vogel, daß ich zur selben Zeit an beiden Orten sein soll?

Viele schöne Grüße! Ein sehr schönes Notenpapier wäre auch da!

Treu und herzlich ergeben Ihr Mandyczewski.

Poststempel: Ischl, 5. 8. 94.

Das ist mir ganz ungemein leid, daß Sie uns die Aussicht Ihres Kommens nehmen! Ich kann mit keinem Wort hinein reden, da Sie zu Ihrem Vater u. in Ihre Heimath reisen. Aber ich bin wirklich recht enttäuscht u. komme um eine herzliche Freude, die ich mir jetzt schon von Tag zu Tag versprach! — Ich darf darüber nicht vergessen, Ihnen bestens zu danken für Ihre frdl. u. vortreffliche Auskunft! Alles Schöne u. Gute wünsche ich Ihnen für die Reise — aber Schade ist es doch —

Ihr J. Br.

Poststempel: Ischl, 10. 8. 94.

L. Fr. Grüßen Sie Hrn. Prohaska bestens u. fragen ihn warum er denn nur unser Rendezvous nicht eingehalten hat? Er hat damit das Beste versäumt, denn während unseres Spazierganges war Adolf Menzel bei mir gewesen[1] u. ich brachte ihn mit in den Keller[2]. Den Mann zu sehen u. einen Abend mit ihm verbringen — das wäre Ihnen doch auch nicht wenig? Bei Ihrer Reise nach dem Osten aber wird es bleiben? und es gönnt auch herzlich Ihrem Vater die Freude Ihr J. Br.

Poststempel: Ischl, 23. 8. 94.

L. Fr. Es ist möglich, daß Mühlfeld nächster Zeit von Berchtesgaden herüber kommt — u. Neues[3] versucht. Sie wären mir nun ein gar lieber Zeuge u. Zuhörer, soll ich Ihnen telegraphieren? oder ist es überflüssig? Bestens Ihr J. Br.

Poststempel: Ischl, 25. 8. 94.

Daß Sie mir Aussicht machen zu kommen, ist mir eine unverhoffte u. allerangenehmste Freude. Mein erster Gedanke war aber doch Ihr Vater, der um Ihren Besuch zu kommen scheint? So bald ich etwas sagen kann, sollen Sie es erfahren u. Schubert bringen Sie nur mit, er soll mit aller Liebe u. Ruhe betrachtet u. bedacht werden! Herzlichst Ihr J. Br.

Wien, 25. 8. 94.

Theuerster!

Schon wieder ein Brief!

Der erste Band der Lieder bekommt ein Bild von Schubert; da habe ich große Lust unter dem Bilde eine Zeile aus einem Liede im Facsimile wiedergeben zu lassen. Sein Namenszug kommt ohnedies hin. Nun steh ich vor der Wahl „Ich bin ein Waller auf der Erde“ oder „Horch, horch die Lerch im Ätherblau“ setzen zu lassen Was würde Ihnen besser, hübscher dünken? Beides läßt sich ja auf Schubert selbst beziehen.

---

[1] Vgl. Kalbeck IV/365. — [2] Des Hotel Elisabeth in Ischl, wo Br. Stammgast war. — [3] Die beiden Klarinettensonaten op. 120.

Außer diesem steht mir noch das Autograph — denn ein solches muß ich doch haben — von „Meine Ruh ist hin" zur Verfügung; und das ist das erste selbständige, bedeutende Lied, das er schrieb. Aber der Text will mir nicht passen.

Bitte um ein Wort, wenn möglich bevor ich wegfahre.

Treu und herzlich ergeben, Ihr Mandyczewski.

Poststempel: Ischl, 26. 8. 94.

L. Fr. Einstweilen bin ich ungemein für die „Lerch im Ätherblau" [1]. Der „Waller" läßt mich an den Prometheus am Beethovendenkmal [2] denken, den ich auch immer wegwünsche. Sonst wäre ein Citat aus meinem „Wandrer" [3] noch markanter! Nun, laßen Sie den Herrlichen aufwärts schweben, — es ist übrigens was Entzückendes, eine Lerche hoch über sich zu sehen u. hören! Herzlichen Gruß Ihres J. Br.

Poststempel: Ischl, 18. 9. 94.

L. Fr. Ich muß Ihnen doch melden, daß ich Heute nach Berchtesgaden fahre, Mühlfeld gleichfalls Morgen dahin kommt u. Sie dann die folgenden Tage leider nicht zuhören! Der u. die Meininger Capellmeister Steinbachs fahren von hier mit u. der u. die Meininger Herzogs kommen von Gastein. Bei Frau Franz aber soll behaglich musiciert werden [4].

Schade — Schade —! Herzlich Ihr J. Br.

(Auf einem von M. mit der Datierung: „Octob. 94" versehenen Zettel steht von Br.'s Hand:)

? Beiläufig so ?

— — Unübertroffen von den größten Meistern, die vor u. mit ihm lebten, wie von den besten derer, die ihm folgten. —

Und in wie manchem Betracht steht Sch. was das deutsche Lied angeht, einzig da. — —

? So wird jeder gestreichelt u. Er zu meist! [5]

(von M.'s Hand: Frühjahr 1895.)

L. Fr.

So ungefähr sieht ja wohl eine „Fröhliche Stiftung" aus? Darf sie sich nicht Jemand erlauben der, wie Sie wißen, gar so besondere Freude an Ihrer letzten schönen Arbeit hat u. zudem, wie Sie gleichfalls wißen, Ihnen herzlich zugethan ist [6].

J. Br.

Wien, am 2. April 1895.

Theuerster!

Was im Menschen steckt, das muß heraus; und ein Brief verlangt seine Beantwortung, gleichviel ob persönlicher Verkehr daneben geht, oder nicht. Daß Sie daran dachten, mir meinen Schubert noch so ganz extra zu honorieren, hat mich

---

[1] Für dieses Lied hat sich auch M. entschieden. — [2] In Wien. — [3] Das Autograph von Schuberts „Wanderer" ist aus Br.s Nachlaß in den Besitz der G. d. M. übergegangen. — [4] Am 19. IX. traf Mühlfeld in Berchtesgaden ein. Steinbach, der bei Br. in Ischl geweilt hatte, schrieb die Klarinettenstimme der beiden Sonaten op. 120 heraus und in Gegenwart des Meininger Herzogpaares wurde das Studium der Sonaten aufgenommen. Die Proben begannen bei der Br. Wiener Freundeskreis angehörenden Frau Landesgerichtsrat Anna Franz und wurden bei dem Herzogpaar fortgesetzt. Vgl. Kalbeck IV/366. — [5] Der Ausgangspunkt dieser Äußerung von Br., welche sich vermutlich auf Schubert bezieht, dürfte M.s Beschäftigung mit den Werken des Wiener Meisters gewesen sein. — [6] M. hat auf diesem Brief mit Bleistift vermerkt: „1000 Mk.". Vgl. auch das folgende Schreiben von M. an Br.

so tief bewegt, daß ich noch heute ganz voll davon und darüber ganz aufgeregt bin. Dickköpfig, wie ich als halber Slave nun schon bin, weiß ich am besten zu beurtheilen, was das heißt, in eigener Sache seine Meinung ändern [1]; und da hat mir schon der Beifall, den Sie dem ersten Bande zollten, so überaus wohl gethan, daß ich ihn für den schönsten Lohn nahm, der mir für die Arbeit werden konnte . . . Nun haben Sie ihn aber so markig vertausendfacht, wie ichs auch nicht im Traume erwarten konnte, und da müssen Sie mir's verzeihen, wenn ich bei meinem letzten Besuch in der Aufregung nicht Worte genug des Dankes haben konnte. Denn das war psychisch unmöglich. Ich komme daher jetzt noch nachträglich mit meinem allerinnigsten und tiefsten Dank und hoffe, daß Sie ihn gnädig aufnehmen. Ich kann es dabei nicht unterlassen, Ihnen zu gestehen, daß mir Ihre herzliche Zuneigung das Werthvollste ist, was ich im Leben habe und daß ich mir nichts Schöneres wünsche, als sie mir in allen Wechselfällen zu erhalten. Nun gehe ich ernsthaft aber sehr guten Muthes an den Haydn. Ob Sie dem auch Beifall zollen werden — wer weiß es? Es hofft's aber Ihr treu und herzlich ergebener Mandyczewski

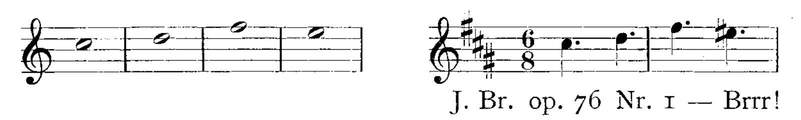
(Ohne Datum, wohl Anfang Mai 1895)

Bitte um frdl. Besorgung ehe der Fräulein-Titel erlischt, wozu Hrn. R. [2] aber kühles Wetter — u. allerlei zu wünschen sein mag. Des fertigen Paares aber freuen Sie sich nur, ohne ein Fernglas dabei zu gebrauchen [3]. — Hr. Koessler [4] u. gar manche nette Leute hier grüßen Sie bestens wie Ihr J. Br.

Poststempel: Ischl, 23. 5. 95.

. . . Sie sorgten umsonst: Ich hatte alles Wetterglück für m. ersten Tage. Mit dem schönsten Spaziergang fing's an. Über die 2t. Nacht wurde die herrlichste Schneelandschaft hergerichtet, Sie hätten geschwelgt im Anschauen. Der Schnee war so stark gefallen, daß er maßenhaft Zweige u. Äste brach, ja starke Bäume niederlegte, die nicht ganz sattel- oder wurzelfest waren. Das prachtvolle Intermezzo unterbrach nur kurz das sommerlich warme, mit Regen mehr nur drohende Wetter.

Herzlich grüßend empfiehlt sich Ihrer Sammlung [5].



J. Br. op. 76 Nr. 1 — Brrr!

Poststempel: Ischl, 16. 6. 95.

Lieber Mandy. [6]

Ich habe Dr. Kr. geschrieben, daß ich Ihnen diesen Brief schicke u. falls Sie etwas sagen könnten, dies auch wohl thun würden.

Ich kann jeden Tag Rottenberg auf der Hochzeitreise erwarten! Ob ich es Ihnen melde?

---

[1] Br. war ursprünglich nicht sehr für die Schubert-Gesamtausgabe gewesen. Vgl. Kalbeck IV/2, S. 388. — [2] Gemeint ist M.s Schüler Ludwig Rottenberg (geb. 1864), der 1893 auf Br.s Empfehlung erster Kapellmeister am Stadttheater in Frankfurt a. M. geworden war und am 13. Mai 1895 die Tochter des Frankfurter Bürgermeisters Adicke heiratete. Vgl. Br.-Briefwechsel VII/299—301 und Br. an Cl. Schumann II/591. — [3] M. fuhr zur Hochzeit nach Frankfurt. — [4] Hans Kößler (1853—1926), seit 1882 als Musiklehrer und Komponist in Budapest tätig, war mit Br. und M. befreundet. — [5] M. pflegte sich Übereinstimmungen in den Themen verschiedener Werke zu notieren. Hier weist Br. auf die Ähnlichkeit des Fugenthemas der Jupitersymphonie mit einem Gedanken aus seinem eigenen Capriccio op. 76 Nr. 1 hin. — [6] Das Schreiben steht auf der 4. Seite eines Briefes von Dr. Carl Krebs, der 1898 im Auftrag der Berliner Akademie Beethovens Klaviersonaten im Urtext herausgegeben hat. Krebs fragt Br. um seine Ansicht über eine Stelle in Beethovens Sonate op. 79/1, 1. Satz, T. 4 und 126.

An den weitern Schubert muß ich oft denken; für die Rücksendung würde ich sorgen, falls Sie mir den Anblick gönnten! Besten Gruß Ihres J. Br.

Wien, 17. 6. 95.

Theuerster!

Eben war ich daran, Ihnen den 8. Band[1] zu schicken, als Ihre freundlichen Zeilen kamen... Weil er schon auf die Reise geht, gebe ich ihm seinen Vorgänger auch mit... Wenn Sie nichts dagegen haben, hole ich mir die beiden Bände Ende August oder Anfang September in Ischl selbst ab.

Mitte Juli gehe ich mit einer meiner jüngeren Schwestern auf etwa 6 Wochen nach Radegunt, um einmal durch längere Zeit auch eine andere als wienerische Luft zu athmen. An Dr. Krebs werde ich gleich schreiben; das sind Sachen, mit denen er selber fertig werden muß. Seit zwei Wochen habe ich Haydns Jahreszeiten in der Hand; es ist unglaublich, wie viel zweifelhafte Sachen in dieser Partitur vorkommen, die durch die alten aus Haydns Zeit stammenden Stimmen nicht etwa geklärt, sondern nur wesentlich vermehrt werden... Rottenberg erwarte ich in den ersten Julitagen in Wien...

Dr. Krämer — ich setze den richtigen Namen nicht her, weil Sie einen zu berechtigten Abscheu gegen ihn haben — hat unwillkürlich meine Sammlung[2] bereichert, indem er bemerkte, Schuberts Heidenröslein nehme seinen Anfang aus Mozarts Zauberflöte. O, könnte jeder brave Mann solche Stellen finden, rief ich aus[3]. Es ist lustig, wäre mir aber wohl kaum je eingefallen. Viele schöne und herzliche Grüße von Ihrem treu ergebenen Mandy

Poststempel: Ischl, 22. 7. 95.

L. Fr.

Für Ihre u. „des Vereins" Grüße danke ich bestens u. erwidere sie herzlich — nicht die Frau Präsidentin vergeßend wie sie mich[4]! Es versteht sich, daß es gescheiter ist, Sie thun dort[5] was für sich als hier für Andre im Wirtshaus u. auf Promenade. (Übrigens haben wir nette Gesellschaft.)

Auch für die weiteren Schubertbände danke ich. Ich wollte mir schon den 9t. verbitten — als genügend bekannt. Aber man muß ihn in der Reihenfolge anschauen, um sich nochmals der Art der Herausgabe zu freuen: Weit, hoch, herrlich der Blick[6]!

Für den 19, 20t. August haben sich Steinbach u. Mühlfeld angemeldet. Heute erwarte ich einen neuen Bachband; haben Sie für Nachsendung gesorgt?

Schönen Gruß Ihres J. Br.

P. S. Eben kommt ein Brief von Dr. Kraus[7], der mir anvertraut, was Sie angeht. (Dr. u. Prof.) Ich glaube, daß ich auch bei weiterm Nachdenken Ihnen nichts zu sagen wüßte. Seien Sie aber nicht zu „obstinatsch", wenn Sie selbst oder wenn Sie durch Andre in dieser für Sie u. für die Wiener künstlerischen Zustände wichtigen Sache etwas thun können[8]!

---

[1] Der Schubert-Ges.-Ausg. — [2] Vgl. Anm. 5 des Briefes vom 23. V. 1895. — [3] Gemeint ist Paminas „Könnte jeder brave Mann" im Finale des 1. Aktes der „Zauberflöte«. — [4] Es handelt sich um den Wiener „Tonkünstlerverein", dessen Präsident von 1891—96 der mit Br. und M. befreundete Pianist Anton Door war. — [5] Der Brief ist nach Gräfenberg gerichtet. — [6] Zitat aus „Schwager Kronos". Vgl. auch Kalbeck IV/388. — [7] Der Konzertsänger Felix von Kraus (geb. 1870), ein Freund M.s, war berühmt durch seine Wiedergabe Brahmsscher Lieder. Vgl. auch Anm. 3 zum Brief von Oktober 1893. — [8] 1895 war E. Hanslick vom Lehramt der Musik an der Wiener Universität zurückgetreten. Es handelt sich hier und in dem folgenden Schreiben offenbar um seine Nachfolge. Tatsächlich wurde im Jahre 1898 Guido Adler mit dieser Lehrkanzel betraut.

Wie es um den Haydn[1] steht, weiß ich nicht. Sollte Ihnen nur Muße fehlen, dadurch die Sache zu fördern, so wißen Sie daß — Sie sie haben! Sagen Sie doch ein Wort, namentlich auch den Haydn angehend, Ihrem J. Br.

Gräfenberg, 4. August 1895.

Theuerster!

Nicht Faulheit oder Nachlässigkeit ist es, wenn ich erst heute antworte; sondern die Schwierigkeit, auf Ihren so außerordentlich lieben Brief gut zu antworten, hat mich zögern lassen, bis die Ankunft des 10. Bandes[2] . . . den letzten Stoß mir gab . . . Der Band . . . soll Sie aber nicht belasten; ich werde ihn mir . . . in der letzten Woche dieses Monates bei Ihnen abholen.

In der Universitätsangelegenheit habe ich eine ernsthafte Besorgnis: Daß mein Wissen einstweilen nicht ausreicht. Denn unter Spittas prächtigem Einfluß hat das Arbeiten auf musikwissenschaftlichem Gebiete einen Aufschwung und eine Verbreitung genommen, die man vor 25 Jahren noch gar nicht geahnt hat, und heute verlangt man von einem, der auf einer Kanzel, gleich der Hanslicks steht, ein ganz anderes Wissen als von ihm. Dem wäre freilich leicht abzuhelfen, und ich hätte ihm schon abgeholfen, wenn ich nur einige Jahre früher an diese Stelle hätte denken können. Jetzt muß ich aber am Haydn arbeiten, und das ist nicht leicht. Gleichzeitig Vorlesungen halten, für deren jede eine Vorbereitung nöthig ist — ich weiß nicht, ob's möglich ist! Sie können sich denken, daß ich mich in dieser Zwickmühle nicht sehr behaglich fühle. Und ich bin gewiß nicht unempfindlich dafür, daß man bei dieser Gelegenheit an mich denkt. Im Haydn stecke ich so weit, daß ich glaube in einem, oder anderthalb Jahren fertig zu sein. Kann ich verlangen oder auch nur daran denken, daß die Universität darauf wartet? Es ist wirklich eine schwere Sache. Auch schon darüber zu schreiben ist schwer, zumal wenn man, wie ich, selbst unter ihrem Drucke steht. Sind Sie daher, bitte, nicht ungehalten darüber, daß ich Alles weitere lieber mit Ihnen in einigen Wochen besprechen will.

Unser Präsident war inzwischen gewiß schon bei Ihnen. Kennen Sie die Frau Präsidentin wirklich so schlecht, daß Sie glauben, sie hätte nicht mitunterzeichnet, wenn sie da gewesen wäre? . . . Haben Sie das Schlußheft der Vierteljahrsschrift[3] gesehen? Chrysander brachte darin den Schluß über Zacconi. Wenn Sie's nicht haben, schicke ich's Ihnen sofort . . . Es ist gewiß schade, daß sie eingegangen ist, und ich denke lebhaft daran, ob es nicht irgendwie möglich wäre, sie wieder aufleben zu lassen . . . Für Nachsendung des Bachbandes ist gesorgt . . . Wissen Sie etwas über Chrysanders letzten Händelband? Viele schöne Grüße auch an alle guten Freunde dort! Herzlich und treu ergeben Ihr Mandy

Poststempel: Wien, 3. 4. 96.

Ihnen u. Heuberger zur Notiz, daß ich mich geirrt habe, die Aufsätze über „Kunst der Fuge“ im Fritzsch sind nicht von Riemann, sondern von Jadassohn[4]!

Für das Archiv väterlich sorgend, stelle ich zur Verfügung: die Partituren von Ritter Pazmann[5] u. Dvorschaks „Bauer ein Schelm“! Vielleicht laßen Sie sie Morgen früh holen von Ihrem J. Br.

(Heute bringe ich wieder 500 fl. zu Gerold[6]!)

---

[1] Die von M. in Angriff genommene Haydn-Ges.-Ausg. — [2] Der Schubert-Ges.-Ausg. — [3] Die Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft hatte 1894, da die Zahl der Interessenten zu gering war, ihr Erscheinen eingestellt. — [4] Es handelt sich um den Aufsatz „Die Kunst der Fuge von Joh. Seb. Bach“, welcher 1896 in Fritzsch' „Musikalischem Wochenblatt“ erschien. — [5] Br. hatte an der Aufführung von Johann Strauß' „Ritter Pazmann“ im Jahre 1892 an der Wiener Hofoper den stärksten Anteil genommen. — [6] Große Wiener Buchhandlung.

(Zettel von M.'s Hand:)

Am 15. Mai 1896

Brahms[1].

Da sich am Freitag die Sonne gewendet,
Und so uns dreifach die Wonne gesendet,
Die klar uns sehen läßt, was netter,
Was schöner und besser, als naß Wetter,
Und wie sich des Glückes Blätter wenden —
So laß ich mich nimmer vom Wetter blenden!

Natur beut mir am Tischl alle
Die Reize dar vom Ischlthale,
Und von der Wetterseite her
Beruhigt sie mich heute sehr.

Mandy.

So fahre wohl, o Meister gut!
Die Abschiedsglocken tönen schon
Mit ihrem traurig schönen Ton —
Doch fassen Deine Geister Muth
So werde bald die Kunde mein,
Dir sei ein neuer Sang gelungen,
Wie ihn mit schönem Munde kein
Sopran, noch Alt, bisher gesungen!

Poststempel: Ischl, 8. 6. 96.

Beifolgende gottlose Schnadahüpferl[2] laße ich den Umweg über Wien machen, weil ich hoffe, sie haben Simrock oder Ihnen was zu sagen. Sonst zeigte ich lieber, wie ich hier in anderen kleinen Schosen Buß u. Reu übe. Schon der Seltenheit wegen könnten sie Ihr Interesse erregen[3]. Für Ihre „Schwärmer u. Schwindler[4]" danke ich noch bestens. Es genügt mir jedoch nicht und ich freute mich, daß man auf einen interessanten Stoff u. eine gute Firma hin nicht gleich ein Buch kauft!
Besten Gruß Ihres J. Br.

Poststempel: Ischl, 11. 6. 96.

L. Fr. Ich denke am Sonntag Abend dort einzutreffen. Falls Sie Montag früh, früher ein ruhiges Stündchen (u. eine scharfe Lupe) für mich hätten so kommen Sie doch. Unsern G(eneral)-Sekretair aber bitten Sie, mich am Montag 12 Uhr erwarten zu wollen, da ich eine für die Gesellschaft nicht uninteressante Nachricht mitzutheilen habe[5]. Bestens Ihr J. Br.

Wien, 11. Juni 96.

Soll der letzte Accord[6] ohne Terz bleiben? Das ist, Theuerster, das Einzige, was ich zu fragen habe. Sonst ist in der Musik, so viel ich sehe, alles recht. Im Text

[1] Es handelt sich hier offenbar um die Abschrift M.s eines von Br. verfaßten Gedichtes. — [2] Br.s Vier ernste Gesänge, vgl. auch Briefwechsel mit Simrock IV/196. — [3] Die Choralvorspiele op. 122, welche in Ischl im Mai und Juni 1896 entstanden. — [4] Sierke „Schwärmer und Schwindel zu Ende des 18. Jhdts." Leipzig Hirzel, 1874. — [5] Es handelt sich um die Zuwendung von 6000 fl., welche Brahms auf Grund einer Erbschaft von einem unbekannten Verehrer in England der G. d. M. vermachte. Vgl. Hirschfeld-Perger, Geschichte der G. d. M., S. 220 und Kalbeck IV/440. — [6] Wie aus dem vorhergehenden (hier weggelassenen) Notenbeispiel hervorgeht, handelt es sich um den 4. der „4 ernsten Gesänge", Takt 23, 3. Viertel.

steht in Nr. 1 bei Luther wirklich „hat nichts mehr denn das Vieh; denn es ist alles eitel." Das ist ja ganz gut und schön. Zwei Interpunctionen stören mich (verzeihen Sie, daß ich solcher Kleinigkeiten erwähne): in Nr. 1 steht fast nach jedem Sätzchen ein Semicolon (;). In meiner Bibel (Braunschweig 1760) steht eine sehr hübsche und sinngemäße Interpunction:

Denn es gehet dem Menschen, wie dem Vieh, wie dies stirbt, so stirbt er auch; und haben alle einerlei Odem; und der Mensch hat nichts mehr, denn das Vieh: denn es ist alles eitel[1].

Sehr gerne würde ich sehen, wie Sie [Notenbeispiel] [2] üben; und nun gar, wenns Seltenheiten sind! Morgen schicke ich Ihnen daher für den Bedarfsfall einige schöne, große wohladressirte Couverts von der Sorte, die sich vor zwei Jahren Ihren Beifall errang.

Die Sommerzeit, die ich Haydns wegen so sehr ersehnte, ist mir nun durch die Übersiedlung des Archivs sehr verdorben worden[3]. Was das heißt, mit unserem Archiv, der Bibliothek und dem Museum in einen anderen Raum zu übersiedeln, das weiß nur der, der jetzt etwa zwei Tage mein ständiger Begleiter ist. Unsere Kästen und Stellagen müssen nun erst ausgeräumt, dann abgetragen, dann für die neuen Räume zurechtgelegt und umgearbeitet, dann in denselben aufgestellt und an die Mauern festgemacht, endlich wieder eingeräumt werden. Von den 40.000 Stücken bleibt kein einziges auf seinem Platze und im Herbste wollen wir doch wieder wissen, wo jedes steht. Da wir nun nirgends im Haus genug Raum haben, brauchen wir für die ganze Expedition geradezu einen Feldzugsplan . . . Da wir die Sache in Angriff nahmen, zeigte sich's gleich, wie viel Geld die Übersiedlung kostet, und daß für Verbesserungen der inneren Einrichtung kein Geld vorhanden sei. Nun fiel mir wirklich Ihre väterliche Güte ein und ich eile Sie zu fragen ob Sie geneigt sind unserem Archiv und der Bibliothek für die Verbesserung der Kästen und Stellagen einen größeren Betrag zu widmen. Unsere Sammlung ist wirklich werth, besser als auf die bisherige höchst primitive Art aufbewahrt zu werden, und Ihre englische Erbschaft fände hier eine schöne und für lange Zeit dankbare Verwendung. Mein Bedürfnis wären etwa 800—1000 fl. . . Denken Sie, bitte, gütig nach[4]!

In den „Schwärmern u. Schwindlern" hätte ich auch gern mehr gefunden, als drin steht. Aber ich fand nicht wenig drin, was mir neu war, und nahm es dankbar an. Verzeihen Sie also, daß ichs schickte. . . Bleiben Sie nur deswegen doch gut Ihrem Sie herzlichst grüßenden und Ihnen treu ergebenen Mandy

Poststempel: Ischl, 12. 6. 96.

L. Fr.

Die 1000 fl. haben Sie! Und zudem schönsten Dank für die Interpunctionen, die ich alle einzuzeichnen bitte. (Die Terz im B-Accord bleibt weg — warum? weiß ich nicht.) Ich habe nach m. Knaben-Bibel geschrieben, die 1833 in H(am)b(ur)g. gedruckt ist! Übrigens habe ich nie einen Druckfehler drin gefunden, vor den Satzzeichen aber werde ich nicht mehr so viel Respekt haben. . . Für die Schw(ärmer) u. Schw(indler) danke ich aber nochmals ernstlich — wenngleich ich mir erlaubte, mehr zu erwarten. Ich habe doch auch sehr wohl bedacht, wie ganz besonders schwierig die Darstellung dieser so verwickelten Verhältniße in so räthselhaften, complicirten Menschen ist! Aber wenn Sie es nicht geschickt hätten, hätte ich es eben wirklich auf den Titel u. den Namen „Hirzel" hin gekauft, daher außer m. Dank, die Bemerkung. Auf Wiedersehen also! Ihr J. Br.

[1] Diese Art der Interpunktion wurde auch von Br. übernommen. — [2] Beginn der Arie „Buß und Reu" aus der Matthäuspassion. — [3] Die Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde übersiedelten damals aus Kellerräumen in ein neues Lokal innerhalb des Musikvereinsgebäudes. — [4] Br. hat von den in Anm. 5 zu 11. VI. 96 erwähnten 6000 fl. tatsächlich 1000 fl. den Sammlungen der Gesellschaft gewidmet.

Wien 10. Juli 96.

Tausend Dank, einzig Theurer, für das Liederheft[1]! Die Alten sagten, wenn sie sich über Etwas oder über Jemand recht herzlich freuten: Vivat sequens! Ich gehöre zu den Anspruchsvolleren, Neueren, und sage darum im Plural: Vivant sequentes! Denn solche Gesänge gehen mir besonders aus der Seele, oder besser in die Seele, und wer hat je genug, wenn er wirklich genießt?!

Dank der Tausend, die wir von Ihnen haben, gedeihen unsere Archivarbeiten ganz vortrefflich und wir hoffen Ihnen im Herbste einen würdigen Empfang bereiten zu können. Ihrer Güte unausgesetzt gedenkend sind wir bei unserer fast ausschließlich körperlichen Arbeit stets sehr guter Dinge u. haben u. A. beschlossen, in Hinkunft den Besuchern des Museums auch die Filzschuhe zu zeigen, die in den Zeiten vor der allgemeinen Archivumwälzung von den Angestellten und Studirenden im Archiv zur Winterszeit angelegt werden mußten[2]; eine Sehenswürdigkeit, charakteristisch für den nunmehr überwundenen Standpunkt der Einrichtung öffentlicher Bibliotheken in Österreich. Eintritt 10 xr. Mußten doch auch die Mitglieder der damals noch ganz jungen Singakademie in Berlin an einem kalten Wintertage einmal recht nahe an einander rücken und zusammenhocken um in ihrem Probelocal die Singübung abhalten zu können, wie Zelter erzählt. Das hätte man doch gleich photographieren sollen!

Ich bleibe noch jedenfalls 2—3 Wochen hier; dann werden wir, hoffe ich, schon ziemlich weit vorgeschritten und in der Lage sein uns ganz kleine Ferien zu gönnen.

Viel schöne und herzliche Grüße von Ihrem innig und treu ergebenen Mandy.

Von M.'s Hand (Oktober 1896)

Noch stört mich der Beistrich, den Sie während der Probe mit Kraus[3] gemacht haben. „Ich wandte mich und sahe an, alle, die Unrecht". Dieser Beistrich[4] ist grammatikalisch widersinnig, weil er das Zeitwort und das Object trennt, und musikalisch wird er nichts nützen, denn man kann den Beistrich nach dem Worte „alle" nicht weglassen. Wenn der Sänger nicht nach dem Buchstaben, sondern nach dem Sinn Athem holt, wird die Phrase so heraus kommen, wie Sie sie haben wollen. Also denke ich, man läßt den Beistrich weg. Bitt um Verzeihung!!

Es geht mir[5] durchaus unverändert also: { *sehr gut* / *gut* / *ziemlich gut* }

Hier gefällts mir je nach Laune u. Stimmung meist gut { *sehr gut* / *gut* / *nicht sonderlich* }

Das Wetter ist das einzige uneingeschränkt zu Lobende { *prachtvoll* / *gut* / *erträglich* }

Karlsbad, am 12. Sept. 96. Besten Gruß dazu! J. Br.

Ohne Datum.

(Auf einer Visitenkarte von Br. mit Bleistift:)

Beifolgendes möchte gern Friedrichstraße 171[6] befördert werden? Wie denken darüber?

[1] Die 4 ernsten Gesänge. — [2] Bezieht sich auf die Zeit, als die Sammlungen der G. d. M. in Kellerräumen untergebracht waren. — [3] Felix v. Kraus sang die 4 ernsten Gesänge am 30. X. 1896 im Wiener Tonkünstlerverein. — [4] Es handelt sich um den Beistrich zwischen „an" und „alle", der tatsächlich in der gedruckten Ausgabe wegblieb. — [5] Um dem leidenden Br. die Arbeit des Briefschreibens zu ersparen, hat M. ihm eine vorgeschriebene Karte mitgegeben, auf der der Meister nur die zutreffenden Antworten zu unterstreichen hatte. Die kursiv geschriebenen Worte sind von M., die übrigen von Br. geschrieben. — [6] Verlag Simrock, Berlin.

Ein Brahmsfund in Südfrankreich

Mitgeteilt von

R. Caillet[1] und Erhard Göpel

Nicht weit von Avignon, am Fuße des Gebirges, das die weite Ebene der Provence im Osten begrenzt, liegt auf ehemals päpstlichem Gebiet das stille Städtchen Carpentras. Die feingegliederten Bauten des 17. und 18. Jahrhunderts spiegeln die Zeit seiner Blüte, als Bischöfe hier als Erben der Avignoneser Päpste zugleich weltliche und geistliche Herrscher waren. Der Bedeutendste unter ihnen, Malachie d'Inguimbert (1683—1757), einst in Rom Bibliothekar des Kardinals Albani, dann des Kardinals Corsini, des späteren Papstes Clemens XII., hinterließ mit seiner kostbaren Bibliothek[2] der Stadt Carpentras einen noch immer nicht ausgeschöpften, von gelehrten Mitbürgern später durch Stiftungen reich vermehrten Schatz. In den Sälen, die der Bibliothek in dem schönen weiträumigen alten Palais museumsartig zugeordnet sind, fühlt sich der deutsche Betrachter vor einer Reihe ungewöhnlich lebendig gezeichneter Musikerportraits heimatlich berührt. Ein ergreifend schönes, von leiser Trauer erfülltes Bildnis Clara Schumanns hängt neben dem mit machtvollem Ausdruck wiedergegebenen, schon leicht verstörten Antlitz ihres Mannes Robert Schumann, der Kopf des Geigers Joachim fügt sich dazu. Neben manchem Träger inzwischen fast verklungener Namen wie Schnyder von Wartensee und Hiller, fällt der Kopf des braven Darmstädter Organisten Rink auf.

In Frankreich hat ein Aufsatz[3] diese und die Bildnisse bekannter französischer Musiker wie Gounod, Fétis bekannt gemacht und auf ihren Urheber, J. J. Bonaventure Laurens[4], den aus Carpentras stammenden, als Maler, Schriftsteller, Komponist und ausübender Musiker vielseitig begabten und vielgereisten Sekretär der Universität in Montpellier, hingewiesen.

In Deutschland dagegen sind die Spuren dieses begeisterten Freundes deutscher Art und Kunst fast verweht. In seinem Nachlaß aber, der als seine und seines Bruders Stiftung an die Bibliothek ihrer Vaterstadt Carpentras fiel, spricht diese Liebe zu Deutschland, deutschen Malern und deutschen Musikern aus tausend Dokumenten[5]: Aus Briefen die ihm Mendelssohn, Ludwig Richter, Robert Schumann schrieben, aus den Berichten, die er brieflich an seine nächsten Angehörigen, namentlich an seine Tochter Rosalba und an seinen Malerbruder gelangen ließ, aus den Artikeln, die er für französische Zeitschriften schrieb, aus seinen Büchern — er war einer der ersten Subskribenten der Bachgesellschaft in Frankreich —, aus den ihm gewidmeten Notenautographen — darunter solchen Kostbarkeiten wie dem Konzept der zweiten großen Sonate für Klavier und Violine, und dem Bleistiftentwurf des Quintetts von Robert Schumann — und endlich aus den zahlreichen Porträts, die Laurens von seinen Reisen, oft mit der eigenhändigen Unterschrift der Darge-

[1] Konservator der Bibliothek Inguimbertine in Carpentras.

[2] Robert et Maurice Caillet, La Bibliothèque Inguimbertine de Carpentras, Carpentras 1929.

[3] R. Caillet, Les portraits de Musiciens par Bonaventure Laurens, in „Les Trésors des Bibliothèques de France." Fascicule X. Année. 1929. Paris, Van Oest. Exemplar in der Preußischen Staatsbibliothek, Berlin.

[4] Jean-Joseph-Bonaventure Laurens wurde am 14. Juli 1801 in Carpentras geboren und starb am 29. Juni 1890 in Montpellier; vgl. André Tessier † über Bonaventure Laurens in der „Revue Musicale" 1930, Januar-Februar.

[5] In einer größeren, von Herrn Caillet seit langem vorbereiteten Arbeit, planen die Autoren dieses Artikels Laurens' Beziehungen zu Deutschland darzustellen.

stellten versehen, mitbrachte. Aus diesem reichen Schatz seien anläßlich des 100. Geburtstags eines der größten deutschen Musiker, die Laurens persönlich gekannt hat, die Erinnerungen an Johannes Brahms, die sich in der Bibliothek Inguimbertine aus Laurens' Nachlaß erhalten haben, an dieser Stelle mitgeteilt.

Es sind zwei Porträts des jungen Brahms und das Autograph des Liedes „O versenk, o versenk dein Leid mein Kind", dessen Text von Robert Reinick stammt (Op. 3, 1, erschienen 1854 bei Breitkopf & Härtel). Das Autograph [1] trägt folgende Widmung „Herrn Laurens zur freundlichen Erinnerung an Johannes Brahms Düsseldorf d. 16ten Oct. 53". Es umfaßt zwei Seiten und schließt mit den verschlungenen Initialen des Komponisten „JB" und der etwas verwischten Datierung „Jan. 1853".

Das nach links gewandte Porträt des jungen Brahms ist mit dem Stift gezeichnet und mit weißer Kreide gehöht. Die Unterschrift „Joh. Brahms." stammt, wie der Vergleich mit der Widmung des Notenautographs ergibt, vom Dargestellten selbst, wie wahrscheinlich auch die drei Takte darunter, da sich Laurens gern ein solches Notenautograph auf seine Porträtzeichnungen schreiben ließ. Rechts daneben notierte Laurens wohl später „Brahms célèbre composit[eur] contemporain âgé de 20 ans". Gleichzeitig, aber nicht sicher zu entscheiden ob von Brahms' oder von Laurens' Hand, ist die Unterschrift „Düsseldorf Sept 1853".

Das zweite Porträt von Brahms, im Profil nach rechts, in derselben Technik, aber mit etwas braunem und gelbem Pastellstift getönt, trägt von Laurens' Hand die Unterschrift „Joseph (sic!) Brahms Dusseldorf, 8bre [Oktober] 1853". Das Datum, vor dem das Porträt entstanden sein muß, ist der 26. Oktober, an dem Laurens auf der Heimreise in Brüssel den bekannten Musikhistoriker F. J. Fétis [2] porträtierte. Wahrscheinlich aber ist es in denselben Tagen gezeichnet, an denen Laurens Clara Schumann (16. Oktober), Robert Schumann (16. Oktober) und Joachim (14. Oktober) [3] festhielt. Die Widmung des Autographs vom 16. Oktober paßt dazu.

Mit Robert Schumann verband den Provençalen seit 1848 ein bewegter Briefwechsel über künstlerische Fragen, so daß dieser ihn hochwillkommen hieß, als er im Herbst 1853, nachdem er vorher in Dresden Ludwig Richter [4] aufgesucht hatte, nach Düsseldorf kam. In Schumanns Haus wird er dem jungen Brahms fast täglich begegnet sein, dessen zarte Erscheinung mit den leuchtend blauen Augen und dem eigenwillig in die Stirn fallenden, langen blonden Haar den Stift des Zeichners gelockt haben muß. Neben der Musik hatten beide in der gemeinsamen Liebe zur Malerei einen Berührungspunkt — Allgeyer, der spätere Biograph Feuerbachs, trat damals mit Brahms in Verbindung — und in dem Hause des Malers Schirmer, mit dem Laurens lange in Briefwechsel [5] stand, verkehrten beide. Vielleicht waren die Porträtstudien für Laurens' Skizzenbuch der Anlaß zu dem dritten Porträt, das — nach Kalbeck — die französische Inschrift trägt: „Dessiné à la demande de R. Schumann à Dusseldorf 1852 [6]". Dieses Porträt galt bisher als das einzig bekannte künstlerische Jugendporträt von Brahms. Kalbeck bildete es, die falsche

---

[1] Bibliothèque de Carpentras, manuscrit 2141.

[2] Bibliothek Carpentras.

[3] Sämtlich in der Bibliothek in Carpentras. Abgebildet in dem S. 371 Anm. 3 zitierten Artikel.

[4] Die Briefe Ludwig Richters an Laurens werden in „Kunst und Künstler" von E. Göpel publiziert werden. Laurens war Sammler der Graphik Ludwig Richters, was dieser durch einen Brief Laurens' an Robert Schumann erfuhr (vgl. Ludwig Richter an Georg Wigand. Ausgewählte Briefe. Leipzig o. J., S. 60/61 und Heinrich Richter in den „Ergänzenden Nachträgen" zu den „Lebenserinnerungen eines deutschen Malers": „Auf der Heimreise hatte er [Laurens] auch Robert Schumann in Düsseldorf aufgesucht, dessen Musik er absonderlich liebte").
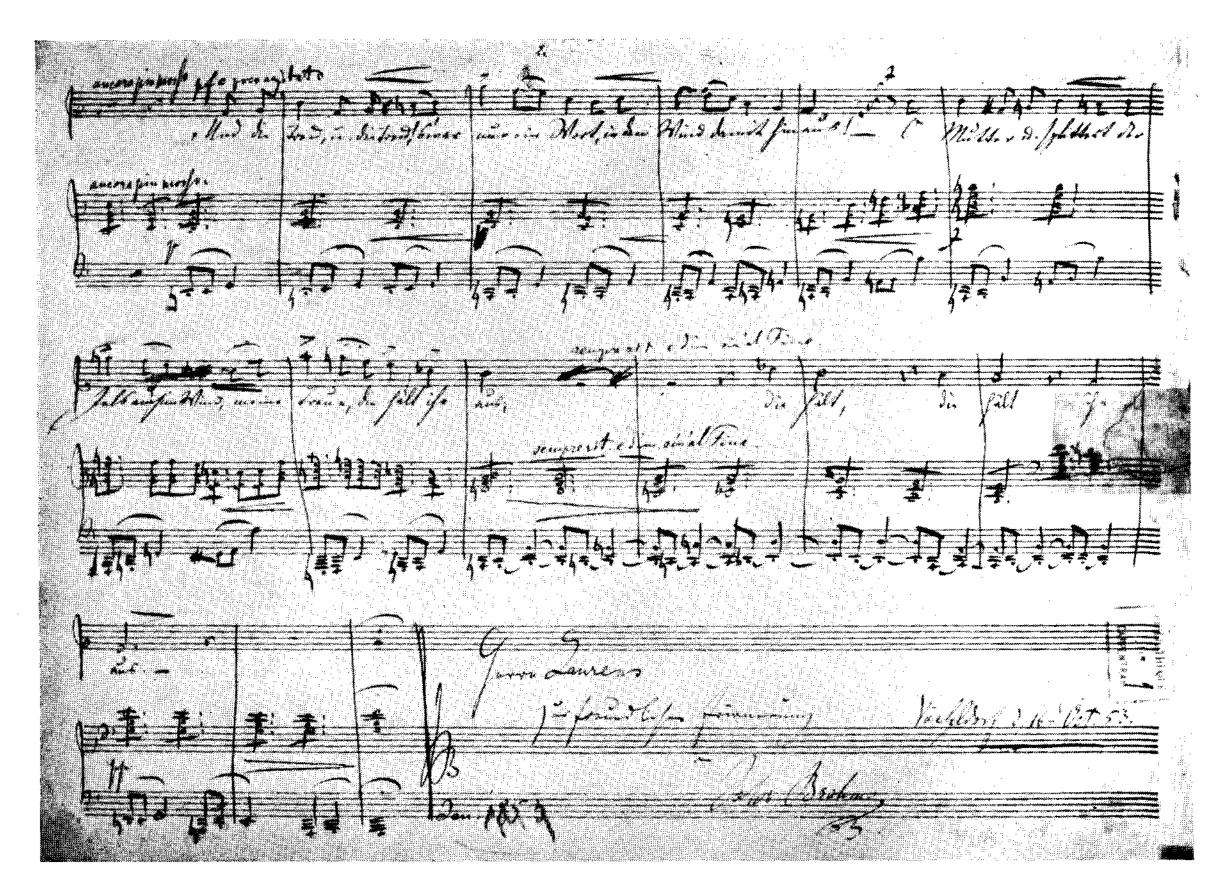
[5] 11 Briefe Schirmers in der Bibliothek Inguimbertine Carpentras.

[6] Falsch gelesen?



Johannes Brahms im Jahre 1853

Bleistiftzeichnung von J. J. Bonaventure Laurens aus der Bibl. Inguimbertine in Carpentras



Schlußseite des zweiseitigen Autographs von Johannes Brahms' Lied „O versenk dein Leid" (Op. 3 Nr. 1)

Aus dem Besitz der Bibl. Inguimbertine in Carpentras

Datierung in 1853 berichtigend, ab[1] und wies darauf hin, welche hohe Wertschätzung es bei Robert Schumann genoß[2]. Am 26. September 1855 schrieb dieser an seine Frau: „. . . des Bildnisses von Laurens kann ich mich noch besinnen". Am 27. November fragt er: „hängt sein [Brahms] von de Laurens gezeichnetes Bild noch in meinem Studierzimmer? er ist doch einer der schönsten und genialsten Jünglinge". Noch im Februar schreibt Schumann mit Bleistift in sein Taschenbuch als zu besorgen: „Signale — Halstuch — Gesänge von Maria Stuart — Gesänge der Frühe Op. 133. — Konzertstück Op. 134 — Johannes Brahms gezeichnet." Später gelangte das Porträt als Geschenk Clara Schumanns an Frau Kapellmeister Böie[3].

In seine südfranzösische Heimat zurückgekehrt, bemühte sich Laurens, wie er es auch bei anderen deutschen Komponisten getan hatte, Brahms' Werke[4] zu erhalten und seiner großen Musikbibliothek einzufügen, um sie selbst zu spielen oder sie durch die besten Künstler aufführen zu lassen.

In den Porträts von Schumann, kurz vor dessen erstem Krankheitsanfall, dem seiner Frau Clara und dem des Geigers Joachim hielt J. J. Bonaventure Laurens die Hauptfiguren fest, die das Eintreten des jugendlichen Brahms — der auf die Zeitgenossen wie ein junger Genius wirkte — in die deutsche Musikwelt unterstützend begleiteten.

Es war ein denkwürdiger Augenblick deutscher Musikgeschichte, dem Laurens als ergriffener Augenzeuge beiwohnte. Seine Porträts beweisen, daß er sich der Bedeutung des Momentes wohl bewußt war, denn ihr ergreifender Ausdruck beruht nicht so sehr auf künstlerischer Meisterschaft als auf echter menschlicher Teilnahme und dem Wissen um die große Leistung der Dargestellten in dem anderen, dem musikalischen Bezirk der Kunst. Schumann mochte an den provençalischen Freund gedacht haben als er seinen 14 Tage später erschienenen Artikel[5] für Brahms in den folgenden Sätzen ausklingen ließ:

„Es waltet in jeder Zeit ein geheimes Bündnis verwandter Geister. Schließt, die ihr zusammengehört, den Kreis fester, daß die Wahrheit der Kunst immer klarer leuchte, überall Freude und Segen verbreitend."

---

[1] Kalbeck, Johannes Brahms; Titelbild des ersten Bandes.

[2] Kalbeck, Johannes Brahms; I, S. 124ff.

[3] Kalbeck, Johannes Brahms; I, S. 124 Anm. 1.

[4] Die schöne, von Laurens gestiftete Musikaliensammlung in Carpentras enthält von Johannes Brahms die folgenden gedruckten Werke: Ungarische Tänze für Violine und Pianoforte, Berlin, Simrock. Sechs Gesänge für eine Tenor- oder Sopranstimme mit Pianoforte Op. 3, Leipzig, Breitkopf & Härtel. Sonate für Pianoforte und Violoncello, Bonn, Simrock. Duette für Alt und Bariton mit Begleitung des Pianoforte. Hamburg, Cranz.

[5] Neue Zeitschrift für Musik, 28. Oktober 1853, 18. Stück, unter dem Titel „Neue Bahnen".

Miszellen

Das Chalumeau. Durch Umwandlung eines alten Volksinstruments, des Chalumeaus, soll J. C. Denner zur Erfindung der Klarinette gekommen sein, so glaubt man aus J. G. Doppelmayrs Bericht in seinen „Nachrichten von den Nürnberger Mathematicis und Künstlern“ (1730) folgern zu dürfen, worin er folgendes über Denner erzählt: „Zuletzt triebe ihn sein Kunst-Belieben annoch dahin an, wie er noch ein mehrers durch seine Erfindung und Verbesserung bey bemeldten Instrumenten dargeben mögte, dieses gute Vorhaben erreichte auch würcklich einen erwünschten Effect, indeme er zu Anfang dieses lauffenden Seculi, eine neue Arth von Pfeiffen-Wercken, die so genannte Clarinette, zu der Music-Liebenden grossen Vergnügen, ausfande, . . ., endlich auch die Chalumeaux verbesserter darstellte“. — Diese Angaben sind dann von Walther (Music. Lexicon, 1732), B. C. Majer (Music-Saal, 1732), J. P. Eisel (Der sich selbst informierende Musicus, 1738) und auch noch von Gerber (Tonkünstler-Lexikon, 1790 ff.) übernommen worden. — Leider können wir heute aber nicht mehr feststellen, worin denn nun Denners Verbesserungen bestanden haben, da über das Wesen des alten Chalumeau größte Unklarheit herrscht. Unsere Musikinstrumentensammlungen besitzen keine Instrumente dieses Namens und die zeitgenössischen Berichte geben in ihrer Unvollständigkeit und teils offensichtlichen Ungenauigkeit kein klares Bild.

Die älteste Erwähnung dieses Instruments finden wir wohl bei Mersenne (Harmonie universelle, 1636), der es als primitives Instrumentchen mit ein bis drei Tonlöchern beschreibt. Ausführlicher ist der Bericht Labordes (Essai sur la musique, 1780): „Celui que nous appelons maintenant Chalumeau, ne ressemble point à celui des anciens; c'est un instrument à vent et à anche comme le haut-bois. Il se brise en deux parties, l'anche est semblable à celle des orgues, exepté que la languette est de roseau“[1]. Weiterhin schreibt er dann, daß das Instrument neun Tonlöcher hatte: eins auf der Rückseite und drei auf der Vorderseite des Oberstücks, vier am Unterstück; außerdem war das letzte Loch doppelt, damit der Bläser die Möglichkeit hatte, nach Verschließen des einen oder anderen Loches die rechte oder linke Hand oben oder unten zu halten. Die Länge des Chalumeaus gibt Laborde mit ein Fuß (32,5 cm) an. Der Ton dieses damals in Frankreich ganz vergessenen Instruments (das auch Zampogne genannt wurde) soll nicht sehr angenehm gewesen sein. — Die von Laborde beschriebene Grifflocheinrichtung (es ist bis auf die zwei fehlenden Klappen die gleiche wie an den ältesten Denner-Klarinetten) finden wir auch auf der einzigen vorhandenen Abbildung des Chalumeaus in einem Tafelwerk „Lutherie. Extrait de l'Encyclopédie des arts et métiers“ (Paris, zwischen 1751 und 1765). Leider ist die Zeichnung nicht so deutlich, daß man mit Sicherheit irgendwelche Rückschlüsse auf die Beschaffenheit des Mundstücks ziehen könnte. — Walther versteht unter Chalumeau eine „Schäfer-Pfeiffe“ und fährt dann fort: „Nebst dieser Bedeutung wird auch die an einem Dudel-Sacke befindliche Pfeiffe; ferner ein kleines Blass-Instrument, so sieben Löcher hat, und vom *f* bis ins $\bar{\bar{a}}$ gehet, also genennet. Ferner ein kleines aus Buchsbaum verfertigtes Blas-Instrument, so sieben Löcher, oben beym Ansatze zwo messingene Klappen, auch bey der untern noch ein à partes Loch hat, und vom *f* biss ins $\bar{\bar{a}}$ und $\bar{\bar{b}}$, auch wohl bis *h* und $\bar{\bar{\bar{c}}}$ gehet“.

An dieser Angabe fällt zunächst auf, daß das erstgenannte „kleine Blass-Instrument“ bei nur sieben Tonlöchern den Umfang einer Dezime gehabt haben soll. Das erscheint durchaus unwahrscheinlich, da die Grifflöcher eines Blasinstruments

[1] „. . . anche comme le haut-bois“ bezieht sich wohl auf die äußere Form des Klarinettenmundstücks, dessen ursprünglich sehr kleines Format tatsächlich eine flüchtige Ähnlichkeit mit einem großen Oboenrohr aufweist.

immer die Töne einer diatonischen Tonleiter ergeben. Die Beschreibung des zweiten Instruments dürfte jedoch zutreffend sein. Acht Grifflöcher und zwei Klappen ergeben selbstverständlich den Umfang einer Undezime; c^3 hat der Bläser wohl durch „Treiben" eines Tones erreicht. — Worin besteht nun aber der Unterschied zwischen diesem letztgenannten Instrument und der Klarinette? Nach Walthers Beschreibung doch nur darin, daß die Grundtonreihe der Klarinette eine Oktave tiefer klingt und daß man diese überblasen kann [1].

Zweiklappige Denner-Klarinetten [2] sind in sechs Exemplaren nachzuweisen: Berlin (Nr. 223), Brüssel (Nr. 912), München (Nr. 20) und Nürnberg (Nr. 149, 196, 197). Das primitivste dieser Instrumente ist das Münchner Exemplar. Bei ihm liegen die Löcher der beiden Klappen in gleicher Höhe, und das untere Rohrende ist noch nicht zum Schallbecher ausgeweitet; die andern Instrumente besitzen dagegen schon eine höher gerückte Überblase-(Daumen-)Klappe und einen oboenmäßigen Schallbecher. — Vielleicht darf man nun annehmen, daß J. C. Denner das bei Laborde beschriebene Instrument zunächst mit zwei Klappen versah (kein Exemplar erhalten [3]) und es dann in vergrößerter Form darstellte. (Zeugnis: die Münchner Denner-Klarinette.) Späterhin rückte er die Daumenklappe höher, um ein leichteres Überblasen zu ermöglichen, und weitete das untere Rohrende zum Schallbecher. — Damit wäre das Rätsel um Walthers Angabe vom zweiklappigen Chalumeau gelöst. Die klappenlose Form des Instruments hat er vielleicht nur aus unzuverlässigen Berichten gekannt, so daß daraus die falsche Angabe der Zahl der Grifflöcher und des Umfangs (denn nach Laborde dürfte das Chalumeau ursprünglich wohl nur eine None Umfang gehabt haben) zu erklären wäre.

Ob das Chalumeau in der Kunstmusik Verwendung gefunden hat, ist nicht bekannt. Wohl enthalten eine ganze Reihe von Werken des 18. Jahrhunderts „Chalumeau"-Stimmen, doch fragt es sich, ob die Komponisten mit diesem Wort tatsächlich das von uns so bezeichnete Instrument gemeint haben. Es fällt nämlich zunächst auf, daß, nachdem die Klarinette schon bedeutende Verbesserungen erfahren hatte (tiefe *e*-Klappe, besser proportioniertes Mundstück), daß in dieser Zeit noch das primitivere Chalumeau benutzt worden sein soll. Indessen ist es ja eine in der Instrumentengeschichte nicht selten zu beobachtende Erscheinung, daß sich primitivere Instrumententypen noch geraume Zeit neben fortschrittlicheren im Gebrauch erhalten. Die Überprüfung eines Teils der Chalumeaustimmen führt dann aber auch zu dem Ergebnis, daß nicht alle Stimmen sich in dem von Walther bezeugten Umfang einer Duodezime (f^1—c^3) bewegen. Der obere Grenzton wurde in den vom Verfasser durchgesehenen Stimmen zwar nur einmal überschritten, über den unteren Grenzton gehen jedoch eine ganze Reihe Stimmen hinaus.

Nachstehend folgt eine Aufstellung der vorhandenen Werke mit „Chalumeau"-Stimmen mit Angabe ihres Umfangs nebst Jahreszahl der Entstehung und des Fundorts der Partitur.

Durchgesehene Werke:

Bonno [4]	Eleazaro	1739	*b'—b''*	Wien, Nationalbibl.
Dittersdorf	Divertimento Notturno	?	*fis'—c'''*	Wien, Ges. d. Mfr.
Fux	Gimone placata	1725	*f'—b''*	Wien, Nationalbibl.

[1] Den Umfang der Klarinette gibt Walther im Text ganz richtig an, in der anhängenden Tabelle verzeichnet er ihn aber merkwürdigerweise nur von *f'* bis *d'''*.

[2] Über die Verwendung der Dennerschen Firmenstempel vergleiche: Sachs, Berliner Katalog, S. 352.

[3] Das Brüsseler Instrumentenmuseum besitzt die Nachbildung einer Denner-Klarinette (Nr. 906) von 28 cm Länge, deren Original angeblich (Mahillon-Katalog II) im Bayrischen Nationalmuseum sein soll, dort aber nicht zu finden und nach Angabe der Direktion nie vorhanden gewesen ist. Wo ist das Original?

[4] Bonno bezeichnet das Chalumeau mit dem italienischen Wort „Scialmò", das ja wie das französische Wort auch nichts anderes als unser deutsches „Schalmei" bedeutet.

Gluck	Orfeo	1762	*f'—a''*	(Trattnern-Partitur)
Gluck	Alceste	1767		
Hasse	La virtù appiè della croce	1737	*f'—f''*	Dresden
Hasse	Concerto	?	*f'—b''*	Dresden
Hasse	Alfonso	1738	*f'—f''*	Dresden
Keiser	Serenata	1716	*g'—a''*	Berlin
Keiser	Croesus	1730		(D.T.D.)
	Arie *A* dur, 1. Stimme		*e'—gis''*	
	2. „		*dis'—cis''*	
	3. „		*h—a'*	
	Arie *F* dur, 1. Stimme		*h'—a''*	
	2. „		*g'—d''*	
	3. „		*d'—c''*	
Telemann[1]	Genserich	1732		Berlin
	1. Stimme		*c''—f'''*	
	2. „		*f'—h''*	
Telemann	Concert à 9 Parties	?	*d'—e'*	Berlin
Graupner	Ouverture a 3 Chalumeaus	?		Karlsruhe
	1. Stimme		*c'—f''*	
	2. „		*F—B*	
	3. „		*C—f*	
Graupner	Concerto a 2 Chalumeaux ...	?		Darmstadt 6054/41
	1. Stimme		*c'—e''*	
	2. „		*C—f*	
Graupner	Sonate für Chalumeau, Viola d'amore u. Harpsichord	?	*B—c'*	London, British Museum
Graupner	11. Kantate	um 1730?		(D.T.D.)
	1. Stimme		*G—g*	
	2. „		*C—e*	

Nicht durchgesehene Werke:

Graupner	4 Konzerte für Chalumeau	?	Darmstadt, 6054/6, 26, 31, 50
Graupner	2 Trios mit Chalumeau	?	Darmstadt, 4190, 4191
König	„Auf zur Lust" Kantate	?	Frankfurt[2]
Telemann	„Danket dem Herrn Zebaoth"	1718	Frankfurt
Telemann	„Der feste Grund Gottes besteht"	1721	Frankfurt
Telemann	„Mit Gott im Gnadenbunde stehen"	?	Frankfurt.

Technische Schwierigkeiten enthalten die Chalumeau-Stimmen nicht (einzige Ausnahme: Allegro von Hasses Konzert), und auch musikalisch trat das Instrument wenig hervor; nur Dittersdorf verwendet es im Trio des 4. Satzes seines Divertimentos führend. Anders ist es ja auch bei einem Instrument nicht zu erwarten, dem man allerseits einen „wenig angenehmen Ton" (Laborde) nachsagt. Nur Schubart (Ästhetik der Tonkunst) ist selbst von diesem Instrument begeistert und meint, daß es „viel Interessantes, Eigenthümliches, unendlich Angenehmes hat, daß die ganze Skala der Tonkunst eine merkliche Lücke hätte, wenn dies Instrument

Den Umfang der Chalumeaustimmen in Bonnos „Eleazaro" und Fux' „Gimone" stellte liebenswürdigerweise Herr Prof. Dr. R. Haas, Wien, fest.

[1] Wie Telemann in Matthesons „Ehrenpforte" erzählt, spielte er neben vielen andern Instrumenten auch das „Schalümo"!

[2] Vgl. Süß u. Epstein, Katalog der kirchlichen Musikhandschriften des 17. u. 18. Jahrhunderts in Frankfurt a. M., 1926.

verloren ginge". Mattheson (Neueröffnetes Orchester) erklärt dagegen mit beißendem Hohn: „Den so genandten Chalumeaux mag vergönnet seyn / daß sie sich mit ihrer etwas heulenden Symphonie des Abends etwann im Junio oder Julio, niemahls aber im Januario auff dem Wasser zum Ständchen / und zwar von weiten / hören lassen".

Curt Sachs (Lexikon und Handbuch) vertritt nun die Ansicht, daß kein Wesensunterschied zwischen Klarinette und Chalumeau bestehe; er glaubt, daß dieses Wort nur eine alte Bezeichnung für die Klarinette gewesen sei. Es widerspricht dieser Annahme jedoch, daß sich in keinem der Nachschlage- und instrumentenkundlichen Werke des 19. Jahrhunderts ein Beleg für die gleiche Bedeutung der Wörter findet. Im Gegenteil, überall wird — wenn auch nicht immer einwandfrei richtig — die Wesensverschiedenheit von Klarinette und Chalumeau hervorgehoben. Und auch die Vermutung, daß der Name Klarinette — nicht von ihrem Erfinder stammend — sich erst allmählich eingebürgert habe, ist nicht zu beweisen. Das älteste und einzige Zeugnis von Denners Erfindung (Doppelmayr) nennt das neue Instrument schon „Clarinette"; auch schrieb zehn Jahre zuvor der Antwerpner Organist J. A. J. Faber eine Messe mit einer „Klarinetten"-Stimme [1].

Tatsächlich bewegen sich ja die meisten Chalumeau-Stimmen innerhalb des Umfangs der Klarinette, benutzen jedoch immer nur kleine Ausschnitte aus dem (knapp gerechnet und jedem Bläser zugänglichen) drei Oktaven umfassenden Tonbereich dieses Instruments. Es erscheint doch immerhin sehr merkwürdig, daß die Komponisten, wenn ihnen ein so großer Tonumfang zur Verfügung stand, nicht wenigstens ausnahmsweise einmal über den von ihnen benutzten Bezirk einer Duodezime hinausgegangen sein sollten! — Eine Sonderstellung nehmen die Werke Graupners ein, da in ihnen von acht „Chalumeau"-Stimmen sechs den unteren Grenzton der Klarinette überschreiten. Hier darf man wohl mit Sicherheit sagen, daß diese Stimmen nicht für ein Instrument mit einfachem Rohrblatt, sondern für einen Oboentyp (also mit doppeltem Rohrblatt) bestimmt waren. Aber welches Instrument Graupner nun mit dem Wort „Chalumeau" gemeint haben kann, bleibt unerfindlich.

Auch kann man nichts Genaues über das Wesen der Instrumente aussagen, denen die anderen Chalumeau-Stimmen bestimmt waren. Zwölf Stimmen der durchgesehenen Werke bewegen sich in dem von Walther angegebenen Umfang *f'—c'''*. Nehmen wir nun an, daß diese für das von Denner verbesserte Chalumeau bestimmt waren, so bleiben immer noch fünf Stimmen, deren Tonbereich von tieferen Grenztönen aus eine Duodezime umfaßt, und eine Stimme, die bei einem höheren Ton beginnend, sich innerhalb einer Duodezime bewegt, und wir wissen nicht, welchem Instrument diese Partien zugedacht worden sind. Man könnte vielleicht annehmen, daß diese Stimmen auf Dennerschen Chalumeaux andrer Stimmung gespielt werden sollten. In diesem Fall hätten also außer der Stimmung in *c* noch drei andere bestanden:

in *a* klingender Umfang: *d'—a''* (Croesus, *A* dur, 1. und 2. Stimme; *F* dur, 3. Stimme; Telemann-Konzert)
in tief *f* „ „ : *b—f''* (Croesus, *A* dur, 3. Stimme)
in hoch *g* „ „ : *c''—g'''* (Genserich, 1. Stimme.

Wenn diese Annahme richtig sein sollte, erscheint es nur wieder verwunderlich, daß die Komponisten diese Stimmen in *c* notierten, so daß der Bläser transponieren mußte.

[1] Daß es sich tatsächlich um Klarinettenstimmen und nicht um Parts für Clarini, die hohen Solotrompeten, handelt, ergibt sich aus einem Notenbeispiel in Gevaerts Instrumentationslehre. Umfang der Stimme: *f—b''*. Eine Überprüfung war leider nicht möglich, da die Originalpartitur (nach freundlicher Mitteilung des Herrn Archivar Pols in Antwerpen) nicht mehr aufzufinden ist.

In Anbetracht der so unzuverlässigen Quellen mit ihren ungenauen Angaben ist es leider unwahrscheinlich, daß die Frage nach dem Wesen der Chalumeaux endgültig geklärt wird, so wünschenswert diese Lösung im Interesse einer korrekten Darstellung der Frühgeschichte der Klarinette sein mag.

Oskar Kroll (Wuppertal).

Vorlesungen über Musik an Hochschulen

Nachtrag

Berlin. Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik. Prof. D.Dr. Hans Joachim Moser: Kulturkunde: Besprechung ausgewählter Oratorien u. Opern des 18. u. 19. Jahrhunderts, zweist. — Grundfragen der Schul- u. Kirchenmusik für junge Semester, einst.
Prof. Dr. Hermann Halbig: Allgemeine Musikgeschichte 1. Teil: Weltliche Musik bis 1600, zweist. — Einführung in die Gregorianik (auch für Schulmusiker), einst. — Gregorianische Praktika, je einst. — Praktikum des weltlichen deutschen Liedes im Mittelalter, einst. — Collegium musicum vocale, zweist.
Prof. Heinrich Martens: Das Liedgut der höheren Schule und seine Behandlung auf der Unterstufe, zweist. — Lehranweisung und praktische Übungen in der pädagogischen Abteilung, achtst. — Arbeitsgemeinschaft der Oberstufe: Johannes Brahms und Richard Wagner, zweist.
Prof. Fritz Jöde: Musikerziehung, zweist. — Angewandte Liedkunde, einst. — Melodielehre, einst.
Prof. Wolfgang Reimann: Evangelische Liturgik — Choralkunde — Neues Gesangbuch — Liturgische Feiern, je einst.
Prof. DDr. Max Seiffert: Generalbaßpraxis, sechsst.
Studienrat Dr. Richard Münnich: Die Hauptschriften Richard Wagners, zweist. — Deutsche Erziehung, zweist.
Lektor Franz Wethlo: Stimmphysiologie, zweist.

Göttingen. Landeskirchenrat Dr. Christhard Mahrenholz: Einführung in das Kirchenlied, einst.

Bücherschau

Adrien, J. De l'influence de la musique monodique du pré-moyen âge sur le développement de la musique moderne. 48 S. Longwy 1930, Gosselin.

Becking, Gustav. Der musikalische Bau des montenegrinischen Volksepos. Extrait des Archives Néerlandaises de Phonétique Experimentale, tome VIII—IX (1933). 8°, 10 S.

Brahms Werkverzeichnis. Verzeichnis sämtlicher Werke von Johannes Brahms. Ausgabe der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Kritische Gesamtausgabe, Band- und Einzelausgaben f. d. prakt. Gebrauch. 16°, 50 S. Leipzig 1933, Breitkopf & Härtel. Kostenfrei.

Burianyk, W. A Short Cut to Musical Theory, with Chart. 8°, 24 S. Winnipeg, Can., The Music Chart Co.

Cellier, Alexander, et Henri **Bachelin.** L'orgue. Ses éléments — Son histoire — Son esthétique. Préface de Ch.-M. Widor. 4°. Paris 1933, Delagrave.

Certo, C. Musica e canto corale. Lezioni ad uso dei R. R. Istituti Magistrali Inferiori e Superiori e Licei Femminili. Con esercizi di solfeggio ritmico e melodico, canoni e canti ad 1, 2 e 3 voci. Cenni storici sulla musica polifonica vocale, rappresentativa e strumentale. Ed. riveduta, corretta ed ampiata. 195 S. Rom, A. Vallardi.

Chevaillier, Lucien. Le troupeau d'Orphée. 8°. Paris 1932, Lipschutz.

Contreras, S. N. Disertaciones Musicales. 126 S. Buenos Aires 1931.

Corpus de Musique Marocaine. Publié sous la Direction de M. Prosper Ricard. Fascicule L. Nouba de Ochchâk (prélude et première phase rythmique: Bsit). Transcription, trad. et notes de Alexis Chottin. 4°, XVI, 76 S. Paris, Heugel.

Donnington, Margaret. Musik Throughout the Secondary School. A Practical Scheme. 8°, 88 S. London 1932, Oxford University Press. 2/6 sh.

Dunham, Henry Morton. The Life of a Musician, Woven Into a Strand of History of the New England Conservatory of Music. 8°, 235 S. New York 1931, Richmond Borough Publishing and Printing Co.

Jacques **Dupuis,** Violiniste. 21 Octobre 1830—20 Juin 1870. 8°, 40 S. Liége 1930, Liége-Echos.

Ehrmann, Alfred v. Johannes Brahms Weg, Werk und Welt. gr. 8°, XII, 536 S. mit zahlr. Bildern u. Dokumenten. Geb. in Ganzleinen 14 RM, in Halbleder 16 RM. Leipzig 1933, Breitkopf & Härtel.

Ehrmann, Alfred v. Johannes Brahms. Thematisches Verzeichnis seiner Werke. gr. 8°, VIII, 164 S. (Ergänzungsband zu: Johannes Brahms Weg, Werk und Welt.) Geb. in Ganzleinen 8 RM, in Halbleder 10 RM. Leipzig 1933, Breitkopf & Härtel.

Espinós, Victor. Las realizaciones musicales del Quijote. Enrique Purcell y su „Comical History of Don Quixote". S.-A. aus der: Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo (Madrid), Año X, núm. 37, pp. 34—62. (Jan. 1933.)

Foort, R. The Cinema Organ. 12°, 126 S. London, I. Pitman & Sons, Ltd.

Foster, Morrison. My Brother Stephen. 8°, 55 S. Indianapolis 1932, Priv. Print.

Hambourg, Mark. From Piano to Forte. A Thousand and One Notes. 8°, 310 S. London 1931, Cassel & Co., Ltd.

Hamburger, Povl. Marcussen & Son Orgelbyggeri Aabenraa, 1806—1931. 8°, 43 S. København 1931, V. Thaning & Appel.

Harding, Rosamond E. M. The Piano-Forte. Its History Traced to the Great Exhibition of 1851. 8°, XX u. 432 S. Cambridge 1933, At the University Press. 50/— sh.

Hemel, Victor van. Muziekspeeltuigen. Beknopte Geschiedenis en Beschrijving van den Bouw en het Gebruik der Tegenwoording Gebezigde Muziekspeeltuigen, ten Behoeve van den Muziekstudent, Concertbezoeker, Radio- en Gramophoonluisteraar. 8°, 63 S. Antwerpen 1932, Cupido-Uitgave.

Hill, William Henry, Arthur F. **Hill,** and Alfred Essworth **Hill.** The Violin-Makers of the Guarneri Family (1626—1762). Their Life and Work. With an Introd. Note by Edward J. Dent. 4°, XXXVII, 181 S. London 1931, W. E. Hill & Sons.

Holmes, Thomas J., and Gordon W. **Theater.** English Ballads and Songs in the John G. White Collection of Folk-lore and Orientalia of the Cleveland Public Library, being a List of the Collections of English, Scottish and Anglo-American Ballads, Traditional Songs, Rhymes, Carols, Political Ballads and Songs, and Critical Material Concerning them. 12°, 85 S. Cleveland 1931, The Library Club.

Home, Ethel. First Steps in Harmonizing Melodies. 4°, 40 S. London 1932, Oxford University Press. 2/6 sh.

Howes, Frank. Beethoven. („The Musical Pilgrim".) 8°, 48 S. London 1933, Oxford University Press. 1/6 sh.

Krapp, G. P. The Paris Psalter and the Meters of Boethius. 8°, 240 S. London 1933, Routledge. 18/— sh.

Le Cerf, G. Instruments de musiqe au XVe siècle. Les traités d'Henri-Arnaut de Zwolle et de divers Anonymes (Ms. B. N. Latin 7295). Edités et commentés avec la collaboration de E.-R. Labande. 4°, XX, 60 S., 23 Taf. Paris, A. Picard.

Lee, E. Markham. Brahms' Orchestral Works. 8°, 46 S. (The Musical Pilgrim. Edited by Sir Arthur Somervell.) London 1931, Oxford University Press. 1/6 sh.

Correspondance de **Liszt** et de Madame d'Agoult (1833—1840), publiée par M. Daniel Ollivier. Vol. I. 8°, Paris 1933, Bernard Grasset.

Major, Ervin. Brahms és a magyar zene. A „Magyar táncok" forrásai. (Brahms und die ungarische Musik. Die Quellen der ungarischen Tänze.) 8°' 12 S. Budapest 1933, Arany János Nyomda.

[Aus der deutschen Inhaltsangabe: Die ungarische Musikwissenschaft hat sich mit Brahms' Werken [was ihre Beziehungen zur ungarischen Musik betrifft] bisher überhaupt nicht beschäftigt. Auch die allgemeine musikwissenschaftliche Literatur weist nur eine einzige Arbeit — aus der Feder von Wilhelm Tappert — auf, die sich auf die Quellen der Ungarischen Tänze 1—10 bezieht (s. H. Reimann, Johannes Brahms, 4. Aufl, Berlin 1922, S. 117).

Die Angaben Tapperts sind jedoch nicht genau. Die Komponisten der Themen der Ungarischen Tänze sind nicht in allen Fällen mit Bestimmtheit festzustellen. Dies bezieht sich vor allem auf die Csárdás-Tänze 1, 3, 6, 9 und 10; die Quellen Brahms' sind hier

wohl unzweifelhaft feststellbar, die ursprünglichen Autoren konnten aber nicht mit unumstößlicher Gewißheit festgestellt werden. (So z. B. fungieren drei verschiedene Namen als die des Komponisten des 1. Tanzes: Borzó Miska, Pecsenyánszky und F. Sárközy.) Brahms verarbeitete aber in den Ungarischen Tänzen nicht bloß Tänze, sondern auch Volkslieder (s. Nr. 2, 5, sowie auch die nachträglich mit Texten versehenen Nrn. 4, 6, 8, 9, und 10 der Ungar. Tänze). Die Quellen des Tanzes Nr. 7 waren überhaupt nicht zu ermitteln.

Die Tänze Nr. 11, 14 und 16 sind — dies bezeugen Joachim und Ignaz Brüll — originale Kompositionen Brahms' (Max Kalbeck, Johannes Brahms, 1. Bd., 1904, S. 66). Der Autor hält auch den Tanz Nr. 18 für Brahms' Originalkomposition; die Quellen der hier angeführten Tänze sind — trotz gründlicher Forschungen — nirgends auffindbar. — Der Tanz Nr. 12 beginnt mit einem Liede des populären Liederkomponisten Elemér Szentirmay (1836—1908). Das Trio dieses Tanzes bildet der „Andenken an Galgócz" betitelte volkstümliche Tanz. Beim Tanz Nr. 13 war bloß der Ursprung des Trios feststellbar: eine volkstümliche Melodie. Der Tanz Nr. 15 beruht auf einer Melodie des Liederkomponisten Béni Egressy (1814—1851); diese Melodie wurde schon früher von Liszt in der XII. Rhapsodie verarbeitet. Die zweite Melodie des Tanzes Nr. 17 rührt von Kálmán Simonffy (1832—1888) her. Im Tanz Nr. 19 sind zwei volkstümliche Lieder verarbeitet; dieselben finden sich auch bei Rubinstein in dem 1858 erschienenen Klavierstück: Fantaisie sur des Mélodies Hongroises. Auch der Tanz Nr. 20 beruht auf ungarischen Tanzmelodien (s. Andenken an Galgócz); bei Nr. 21 war bloß die Schlußmelodie feststellbar. — Die „Variationen über ein ungarisches Lied" beruhen auf einem Volkslied (aus einer Sammlung aus dem Jahre 1861).]

Moberg, Carl-Allan. Kyrkomusikens historia. Skriftserien Svenskt Gudstjänstliv. N: 4. 8°, XII u. 580 S. Stockholm 1932, Svenska Kyrkans Diakonistyrelses Bokförlag. 11 Kr.

Moore, S. S. The School Band Book. Preface by Adrian C. Boult, Music Practice Series. 8°, 78 S. London 1932, Nelson. 3/6 sh.

Nowak, Leopold. Zur Geschichte der Musik am Hofe Kaiser Maximilians I. S.-A. aus den Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Wien. Bd. XII, 1932. 4°, 23 S. Druckerei der Wiener Zeitung.

Pannain, Guido. Musicisti dei tempi nuovi. 8°. Torino 1933, G. B. Paravia & C. 10 L.

Ricca, V. Il centenario della „Norma" di Vinc. Bellini. Impressioni e ricordi, con documenti inediti. 8°. Catania 1932, Giannotta. 10 L.

Roeder, Erich. Felix Draeseke. Der Lebens- und Leidensweg eines deutschen Meisters. Dresden, Wilhelm Limpert-Verlag.

Wir wußten bisher nicht allzuviel oder nicht allzu Genaues über das Leben und die Persönlichkeit Felix Draesekes. Aber die Gestalt des Musikers mußte reizen, der sich vom äußersten Linksmann des neudeutschen Musikflügels zwar nicht zum Reaktionär, aber immerhin zu einem Vertreter des Neuklassizismus entwickelt hat, vom Komponisten einer „Sigurd"-Oper und sinfonischer Dichtungen zum religiösen Musiker, vom Günstling Liszts und Wagners (soweit es überhaupt Günstlinge Wagners geben konnte) und Freund Hans v. Bülows zum Verfasser eines Manifestes gegen Richard Strauß.

Das Buch Roeders, zugleich Monographie und Propagandaschrift, gibt ein Bild der ersten vier Lebensjahrzehnte Draesekes. Herkunft aus theologischem Geschlecht (Herkunft, die vieles erklärt), Lehrgang, stürmische Anfänge im Strudel des Neudeutschen, des Weimarer Kreises, erste Erfolge und Mißerfolge, Wandlung im selbstgewählten Schweizer Exil bis zur Heimkehr nach Deutschland. Ein schwieriger Charakter zeigt sich, ein eigenwilliger Komponist. Man liest mit Interesse, man erfreut sich an unbekannten Dokumenten und Briefen aus der Wagnerzeit der 50er und 60er Jahre, wenn man auch überall die Unzulänglichkeit des Verfassers in der Beurteilung von Personen und feineren Zusammenhängen feststellen muß, wenn man auch am liebsten über seitenlange, unplastische Musikbeschreibungen hinweglesen möchte. Ein einziges Notenbeispiel, Draesekes Vertonung von Mörikes „Verlassenem Mägdlein" (eine merkwürdige vor-Hugo Wolfische Studie, fern von allem echten Liedcharakter) gibt von dem Musiker Draeseke einen volleren Begriff als alle Worte. Aber wenn das Buch zur neuerlichen Beschäftigung mit Draeseke und zur Revision des Urteils über ihn anregt, hat es seinen Dienst getan. A. E.

Schmid, Ernst Fritz. Carl Philipp Emanuel Bach und seine Kammermusik. Kassel 1931, Bärenreiter-Verlag.

Gründliche, kluge, notwendige und ergebnisreiche Arbeit ist mit diesem Buche geleistet. Ein bisher wenig beachtetes Schaffensgebiet C. Ph. Em. Bachs, das doch für ihn

neben der reinen Klaviermusik das bedeutsamste war, seine Kammermusik, ist hier zum erstenmal im Zusammenhang dargestellt. Schmid beginnt mit einem Abriß der Musikästhetik der Zeit von 1730—80, legt dann in längeren Ausführungen, die zum Teil aus neuen Quellen schöpfen, Emanuels Verhältnis zu seiner Zeit und deren Musikästhetik dar und bespricht schließlich eingehend die kammermusikalischen Werke selbst. So manches von ihnen, das verschollen war, hat der Verfasser wieder auffinden können. Nicht nur schöner Buchschmuck, sondern auch von hohem wissenschaftlichen Interesse sind die beigegebenen, planvoll ausgewählten und auch in der Wiedergabe vorzüglichen Abbildungen, voran ein bisher nicht bekanntes, außerordentlich sprechendes, nicht wie die meisten seiner überlieferten Bildnisse vom Maler verspießertes Pastellbild Emanuels. Sehr dankenswert ist auch die Beigabe von Photogrammen Bachscher Musikautographen aus den verschiedenen Jahrzehnten seines Schaffens (1745, 54, 63, 77, 88), von Tafeln, die außer anderm den Quellenkatalog auszugsweise, und drei Konkordanzverzeichnisse Wotquenne-Bitter-Nachlaßverzeichnis enthalten, und einem umfangreichen Notenanhang.

Die Sammlung des Materials und dessen formalstilistische Untersuchung ist mit vorbildlicher Sorgfalt durchgeführt. Das gibt auch den Deutungen Schmids einen festen Untergrund. Nur macht sich gelegentlich in überspitzten Schlüssen bemerkbar, daß jener an sich vortrefflichen Methode der Ausgleich fehlt, den eine vom Musikpsychologischen ausgehende Betrachtungsweise geben könnte. Das führt vor allem leicht zur Überschätzung von „Einflüssen". Es geht sicherlich zu weit, wenn Schmid die Fähigkeit Emanuels, sich gelegentlich selbst „lächerlichen Vorschriften" zu fügen, Anlehnungsbedürftigkeit nennt (S. 27), wenn ihm Bachs Berliner Zeit von dem Einfluß der dortigen Musikästhetik „beherrscht" scheint (S. 155), wenn er meint, in Hamburg endlich habe sich Emanuel jene neue Welt aufgetan, der Süddeutschland inzwischen zum Durchbruch verholfen habe (S. 155). Wie sich die Berliner Ästhetik z. B. Sulzers zu dem verhält, was Emanuel von Hause aus mitbrachte, wie verfänglich überhaupt Folgerungen aus dieser Ästhetik ohne Rücksicht auf die Praxis auch der älteren Generation sind, zeigt gerade die von Schmid als „ein interessantes Beispiel für das Eindringen der Affektenlehre in die musikalische Form" genannte Ouvertüre. Daß ein instrumentales Einführungsstück zu dem folgenden Werke in sinnvoller Beziehung stehen müsse, war dem mit den Kantaten seines Vaters aufgewachsenen Emanuel nichts neues, ebensowenig denen, die etwa die ein Vierteljahrhundert vor der Sulzerschen Forderung abgeschlossene Händelsche Praxis kannten.

Den dokumentarischen Wert des Buches können aber jene gelegentlichen Überspitzungen nicht mindern. Ohnehin wird vieles, was allein von der Kammermusik aus noch nicht voll einzusehen ist, erst dann recht sichtbar werden, wenn auch die andern Schaffensgebiete Emanuels, vor allem die Klaviermusik, im Zusammenhang durchleuchtet sind. Möchte der vortrefflich eingearbeitete Verfasser dieses Buches das Verdienst, das er sich um die Philipp Emanuel Bach-Forschung erworben hat, damit krönen, daß er auch noch diese weiteren Aufgaben in Bälde durchführt. Rudolf Steglich.

Singer, Kurt. Diseases of the Music Profession. A Systematic Presentation of their Causes, Symptoms and Methods of Treatment. Tr. by Wladimir Lakond. 12°, 267 S. New York 1932, Greenberg, Inc.

Sorabji, Kaikhosru. Around Music. [Gesammelte Essais.] 8°, 250 S. London 1932, Unicorn Press. 15/— sh.

Subirá, José. La tonadilla escénica, sus obras y sus autores. (Collección Labor. Sección V, Música N° 319.) 8°, 212 S. m. Illustr. Barcelona [1933], Editorial Labor.

Subirá, José. Tonadillas teatrales inéditas. Libretos y partituras con una descriptión sinóptica de nuestra música lírica. gr. 8°, 348 S. m. 36 S. Notenbeisp. Madrid 1932, Tipografia de Archivos. 20 Pes.

Templier, Pierre-Daniel. Erik Satie. Maîtres de la musique ancienne et moderne, vol. 12. 8°, 108 S. u. LX Tafeln. Paris 1932, Les Editions Rieder. 20 Fr.

Terry, Charles Sanford. The Music of Bach. An Introduction. 8°, XII, 104 S. m. Tafeln. London 1933, Oxford University Press. 3/6 sh.

Venturini, G. Fondamenti fisici della musica per i conservatorii e licei musicali. 8°, Torino 1932, Paravia. 2.75 L.

Yearbook of the Music Supervisors National Conference. 24th Year, 1931. 8°, 508 S. Chicago 1931, Music Supervisors National Conference.

Neuausgaben alter Musikwerke

Binchois, Gilles. Sechzehn Weltliche Lieder zu 3 Stimmen, f. eine Singstimme mit Instrumenten. Hrsg. von Wilibald Gurlitt. (Das Chorwerk, hrsg. von Friedrich Blume. Heft 22.) 4°, 18 S. Wolfenbüttel 1933, Gg. Kallmeyer. 2.25 RM

Brahms, Johannes. Sämtliche Klavierwerke. In 3 Bdn. brosch. je 4 RM. Vorzugsausgabe in 3 Ganzleinenbänden 18 RM. Leipzig 1933, Breitkopf & Härtel.

Couperin, François. L'Art de toucher Le Clavecin. Die Kunst, das Clavecin zu spielen. The Art of playing the Harpsichord. Hrsg. u. ins Deutsche übersetzt v. Anna Linde. Engl. Übersetzung von Mevanroy Roberts. Leipzig 1933, Breitkopf & Härtel. 6 RM

Haydn, Joseph. Vierzehn Tanz-Menuette aus dem Jahre 1784 (Menuetti Ballabili), f. kleines Orchester bearb. von Th. W. Werner. Leipzig 1933, Breitkopf & Härtel. Part. 4 RM, Stimmen 4 RM

Haydn, Joseph. Werke. Erste kritisch durchges. Gesamtausgabe, Serie 20. Einstimmige Lieder und Gesänge mit Klavierbegl. Mit Vorwort von Max Friedlaender. 4°, XXV, 120 S. Leipzig 1933, Breitkopf & Härtel. 20 RM

Die zwei ältesten **Königsberger Gesangbücher von 1527.** Eingel. u. hrsg. von Joseph Müller-Blattau. 8°, 42 Bl. in Faks., 12 S. Kassel 1933, Bärenreiter-Verlag. 2.80 RM

Der **Lautenkreis.** Spielblätter in monatlicher Folge. Hrsg. von Hans Neemann. Jg. 1933, Nr. 1—3. (G. Frescobaldi, Toccata f. Laute u. Violine, 1628. — Es. Reusner, Suite *h* moll, Francis Pilkington, Pavane f. Laute u. Gambe. — John Dowland, Galliarde f. 2 Lauten.) Fredersdorf bei Berlin, Hans Neemann Verl. je —.30 RM

Pfeiffer, Johann Michael. Konzert für Cembalo, 2 V. u. Vc. ad libitum. Hrsg. von Rudolf Steglich. Hannover 1932, Nagel. 3 RM

Schumann, Robert. 8 Polonaises für Pfte. zu 4 Händen. Nach dem Manuskript hrsg. u. rev. von K. Geiringer. Erstmalige Veröffentlichung. qu. 8°, 35 S. Wien 1933, Universal-Edition. 2 RM

Stoltzer, Thomas. Sämtliche lateinische Hymnen und Psalmen. Hrsg. von Hans Albrecht und Otto Gombosi. Denkmäler deutscher Tonkunst. Erste Folge, 65. Band. Leipzig 1931, Breitkopf & Härtel.

Von den Hymnenkompositionen dieses Bandes finden sich 39 Sätze als geschlossener Block in dem erst 1542, also 16 Jahre nach Stoltzers mutmaßlichem Sterbedatum erschienenen und von Rhaw besorgten umfangreichen Sammeldruck Sacrorum hymnorum liber I. Dazu tritt als 40. ein sehr breit angelegter Satz über den Palmsonntags-Hymnus „Gloria, laus et honor", der nur handschriftlich überliefert ist. — Die 14 Psalmkompositionen sind teils aus verschiedenen Sammeldrucken von 1537—69, teils aus Handschriften zusammengetragen. Der Revisionsbericht gibt aus den für das hier veröffentlichte Material bisher bekannt gewordenen Quellen ein ausführliches und sorgfältiges Lesartenverzeichnis, läßt gelegentlich aber auch kleine Unklarheiten bestehen (so z. B. wenn der Hymnus „Gloria, laus et honor" im Revisionsbericht als 1. Komposition bezeichnet wird, obwohl der Band eine zweite Bearbeitung der Melodie nicht bringt und der Titel der Ausgabe die Hymnensammlung als vollständig bezeichnet). Mit diesem Denkmälerband ist endlich ein beträchtlicher Teil des ebenso künstlerisch ausgezeichneten wie historisch interessanten geistlichen Schaffens Stoltzers an einer Stelle vereinigt. Seine deutschen geistlichen und weltlichen Arbeiten liegen zwar schon seit längerer Zeit, doch leider nur sehr verstreut im Neudruck vor. Es wäre daher vielleicht angebracht, in den von den Herausgebern geplanten zweiten Stoltzer-Band mit dem Rest der lateinischen Kirchenwerke ein vollständiges Werkverzeichnis Stoltzers mit Angabe der wissenschaftlich brauchbaren Neudrucke aufzunehmen. Hoffentlich werden wir auf diesen Band nicht mehr allzulange zu warten haben.

Ebenso wie die bereits früher veröffentlichten Werke Stoltzers gehören auch die Kompositionen des vorliegenden Bandes in die zeitliche Nähe Josquins. Wie sie sich im einzelnen zu dessen Schreibart verhalten, kann hier nicht erörtert werden; unbestreitbar scheint aber, daß sie Josquins reife Technik sowohl der imitierenden Kontrapunktik wie der geglätteten Linienführung zur Voraussetzung haben, obwohl sie sie keineswegs blindlings

kopieren. Unter diesen Umständen scheint mir der Angriff der Herausgeber gegen die weitverbreitete Annahme des Jahres 1445 als Geburtsdatum Stoltzers entschieden gerechtfertigt.

Josquinschen Geist atmen vor allem die Psalmenkompositionen des Bandes mit ihrer übersichtlich gegliederten Anlage, ihrer durchsichtigen Kontrapunktik und ihrer vokaler Ausführung mindestens nicht widersprechenden Melodik. Mit den Herausgebern halte ich sie für cantus firmus-freie Kompositionen trotz des von Moser in dieser Zeitschrift vor einiger Zeit durchgeführten Versuchs, den von Gombosi an andrer Stelle herausgegebenen deutschen Psalm Stoltzers „Erzürne dich nicht" als Bearbeitung der responsorialen Offiziums-Psalmodie nachzuweisen. Man wird Moser sicherlich zugeben müssen, daß der deutsche Psalm Anklänge an die Psalmodie zeigt; aber eine regelrechte Durchführung der gregorianischen Melodie als c. f. läßt sich nicht erkennen, man müßte denn eine bisher für das beginnende 16. Jahrh. nicht nachgewiesene Technik der umgestaltenden c. f.-Verarbeitung annehmen, die den Begriff der c. f.-Arbeit eigentlich ad absurdum führen würde. Auch in den hier veröffentlichten lateinischen Psalmen finden sich vielfach gregorianische Anklänge, die bei einem Komponisten der Zeit um 1500 bei der Bearbeitung liturgisch oft gebrauchter Texte wohl beinahe selbstverständlich sind. Enger scheint mir aber die Beziehung zu dem liturgischen Melodiematerial nicht zu sein.

Im Gegensatz zu den Psalmen sind die Hymnen durchweg als c. f.-Kompositionen gearbeitet. Sie unterscheiden sich aber etwa von den deutschen c. f.-Liedern Stoltzers dadurch, daß die Kernmelodie nicht liedhaft und integral in einer Stimme durchgeführt und von den andern Stimmen, wenn auch vielleicht imitierend, begleitet wird. Der C. f. durchsetzt vielmehr hier fast stets alle Stimmen, die völlig gleichberechtigt an der imitierenden Arbeit beteiligt werden. Im Gegensatz zu den deutschen c. f.-Kompositionen ist hier also auch die allein dienende Funktion des Contratenor-Altus mehr oder weniger überwunden. Trotz aller Nähe des Josquinschen Einflusses scheinen mir gerade die Hymnen Stoltzers mit ihrer fast nie rational durchschaubaren Anlage eigene Wege zu gehen. Eine eingehende Untersuchung des Stoltzerschen Hymnen- und Psalmenstils muß der von den Herausgebern angekündigten Studie über Stoltzers Schaffen vorbehalten bleiben.

Herbert Rosenberg.

22 altdeutsche **Tanzsätze** von Valentin Hausmann, Melchior Franck, Johann Staden und Georg Vintz für 4 Instrumentalstimmen. Hrsg. von Rudolf Steglich. Hannover 1932, Nagel. Part. u. Stimmen 3.50 RM

Vivaldi, Antonio. Op. 3 Nr. 12. Violin-Konzert *E* dur, f. Viol.-Solo mit Streichorch., f. Viol. u. Pfte. bearb. v. Küchler u. O. Wittenbecher. Leipzig 1933, C. F. Peters. 2 RM

Vivaldi, Antonio. Op. 4 Nr. 1. Violin-Konzert *B* dur f. Viol. mit Begl. des Streichorch. Ausg. f. Viol. u. Pfte. von St. Frenkel. Berlin 1933, Ries & Erler.

Mitteilungen

– Der verehrte Altmeister der Musikpsychologie und vergleichenden Musikwissenschaft, Geheimrat Prof. Dr. Carl Stumpf, hat am 21. April seinen 85. Geburtstag gefeiert.

– Prof. Dr. Rudolf Gerber (Gießen) wurde vom Preußischen Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung beauftragt, während des Sommersemesters die musikwissenschaftlichen Vorlesungen und Übungen an der Universität Frankfurt a. M. vertretungsweise wahrzunehmen. Prof. Gerber wird gleichzeitig seine Gießener Lehrtätigkeit in der bisherigen Weise aufrechterhalten.

– Das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Freiburg (Schweiz) hat im Wintersemester 1932/33 mit dem Collegium musicum unter Leitung von Prof. Dr. K. G. Fellerer folgende Abende veranstaltet: Haydn-Abend, Alte Weihnachtsmusik, Musik der französischen Revolution, Heitere Musik aus vier Jahrhunderten.

– Nach dem Tode von Prof. Dr. Moritz Bauer hat als dessen Assistent Dr. Robert Pessenlehner im Auftrag des Dekans der Philos. Fakultät der Universität Frankfurt a. M. die Vorlesungen und Übungen für Musikwissenschaft in Form einer Arbeitsgemeinschaft weitergeführt. Die Vorlesungen handelten über J. S. Bach (Werke der Leipziger Zeit, insbes. Matthäus-Passion und Musikalisches Opfer), die Übungen über „Probleme zur Neunten Sinfonie".

– Das Collegium musicum an der Universität zu Frankfurt a. M. veranstaltete am 20. Dez. 1932 ein Weihnachtskonzert unter Leitung von Dr. Rob. Pessenlehner, das Weihnachts-Musiken aus dem 17. und 18. Jahrh., z. T. erstmalig, zur Aufführung brachte. Die durch den Tod des Universitätsmusikdirektors Prof. Dr. M. Bauer jäh unterbrochenen Veranstaltungen weisen im Wintersemester noch einen Klavierabend auf, den Elly Ney und L. Hoelscher, der Cellist des E. Ney-Trios, mit Werken von Beethoven bestritten.

– Am 18. April fand in Weimar eine „Arbeitstagung zur Pflege und Erforschung thüringischer Musik“ statt, zu der die „Arbeitsgemeinschaft z. Pfl. u. Forschung thür. Musik“ unter Leitung von Dr. E. W. Böhme-Eisenberg eingeladen hatte und der aus allen Teilen Thüringens Vertreter der Behörden, der Universität, der Musikhochschulen, der musikalischen Verbände und musikalisch berufliche und ideelle Interessenten gefolgt waren. Als Vertreter des thüringischen Volksministeriums sprach ORR Prof. Jessinghaus der Bewegung zum musikalischen Denkmalsschutz und der geplanten Zentralstelle für einheimische Musikforschung (ev. im Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Jena) jedmögliche ideelle und finanzielle Unterstützung zu.

Im Vortragsteil sprachen Dr. E. W. Böhme über „Thüringen in der allgemeindeutschen Musikgeschichte“, Dr. W. Danckert über „Heutige Bachprobleme“, Kirchenmusikwart Mauersberger über „Thüringer Meister und Kirche“ und Schulleiter Nennstiehl über „Rhythmische Choralfragen“.

An Hand einer von Dr. E. W. Böhme ausgearbeiteten Denkschrift und unter seiner Leitung wurde die Organisationsmöglichkeit der Pflege und Erforschung thüringischer Musik im mitteldeutschen Raum durchgesprochen und wurden entsprechende Beschlüsse gefaßt: 1. Die Regierung möge erneut auf die bestehenden Gesetze zum literarischen Denkmalsschutz hinweisen. 2. Es ist eine Zentralforschungsstätte (Zettelkatalog) für heimatkundliche Musikforschung zu errichten. 3. Die Ausgabe von „Denkmälern thüringischer Musik“, die der Geschichtswissenschaft wie der Praxis dienen sollen, ist in Angriff zu nehmen und soll Ostern 1934 mit einer an vielen Orten Thüringens erfolgenden Uraufführung der Vulpiusschen Matthäuspassion von 1613 beginnen. 4. Die der Tagung zugrunde liegenden Bestrebungen und Ziele sind nicht im Gegensatz zu den bestehenden Vereinen und Verbänden durchzuführen, sondern im Verein mit ihnen. Vornehmlich soll mit der landeskundlichen Forschung engste Fühlung angestrebt werden, wofür sich besonders die Vertreter des „Vereins für thüringische Geschichte“ aussprachen. 5. Die weitere Vertretung der behandelten Fragen wird der Arbeitsgemeinschaft z. Pfl. u. F. th. Musik übertragen, die sich außerdem der organisatorischen Durchführung eines aus den Teilnehmern und schriftlichen Zusagen sich konstituierenden „Vereins zur Pflege und Erforschung thüringischer Musik“ zu unterziehen hat.

Dem heutigen Heft liegt ein Prospekt des Rheingold-Verlag Paul Smets, Mainz, bei über Orgelbau — Orgelspiel — Orgelkunde.

Mai **Inhalt** 1933

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, Berlin-Schöneberg, Nymphenburgerstr. 10
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Neuntes/Zehntes Heft | 15. Jahrgang | Juni/Juli 1933

Erscheint monatlich

Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos

Deutsche Elemente im alten Synagogengesang Deutschlands

Von

A. Z. Idelsohn, Cincinnati
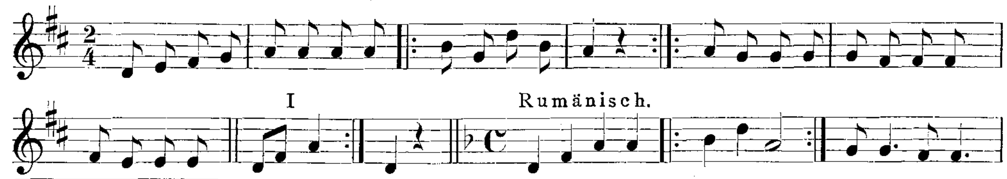
In meiner Abhandlung „Der Missinaigesang der deutschen Synagoge“ (ZfM 1926, H. 8) habe ich auf die musikalischen Elemente des Minnegesanges im traditionellen deutschen Synagogengesange hingewiesen. In der vorliegenden Studie sollen die Beziehungen des jüdischen zum deutschen Volksgesang weiterhin untersucht werden.

Das Eindringen deutscher Elemente in den jüdischen traditionellen Gesang war ein jahrhundertlanger Prozeß. Dieser Einfluß machte sich nach zwei Richtungen geltend. Durch eine Änderung der Tonalität traditioneller Weisen, und durch Aufnahme von Motiven, die mit den jüdischen zu neuen Gebilden verschmolzen, wie dies mit den Missinaigesängen der Fall war, bis endlich ganze Melodien aufgenommen, oder Nachbildungen deutscher Melodielinien geschaffen wurden.
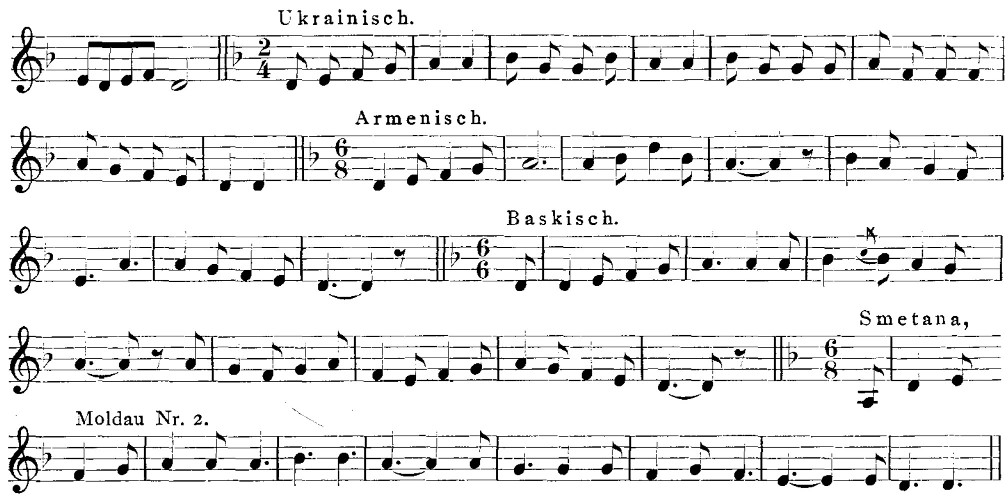
a) Änderung der Tonalität

Im Volksgesang verschiedener Völker begegnet man ein und denselben Melodien, die in verschiedenen Tongeschlechtern auftreten. Durch die Wahl der Tonalität gibt sich die Rasseneigenschaft des betreffenden Volkes kund. Die Melodielinie „Fuchs, du hast die Gans gestohlen“ singen die germanischen Völker in Dur, während die Slawen, die Basken, die Armenier, die portugiesischen und osteuropäischen Juden sie in Moll singen, wie aus Beispiel 1 ersichtlich ist[1].

Fuchs, du hast die Gans gestohlen



[1] Vgl. auch meinen Hebräisch-Orientalischen Melodienschatz Bd. IV, S. 116.



Das rumänische Beispiel ist von Folksong of many Peoples, New York, 1921, T. II, S. 343.
Das ukrainische Beispiel von Ph. Kolessa, Phonographische Gesänge der ukrainischen Rezitative usw. Lemberg 1910—1916, T. III Nr. 163.
Das armenische Beispiel von Folksong usw. T. II S. 359—360.
Das baskische Beispiel von J. D. Salaberry, Chants populaires du Pays basques, Bayonne 1870, S. 236—238, 260.
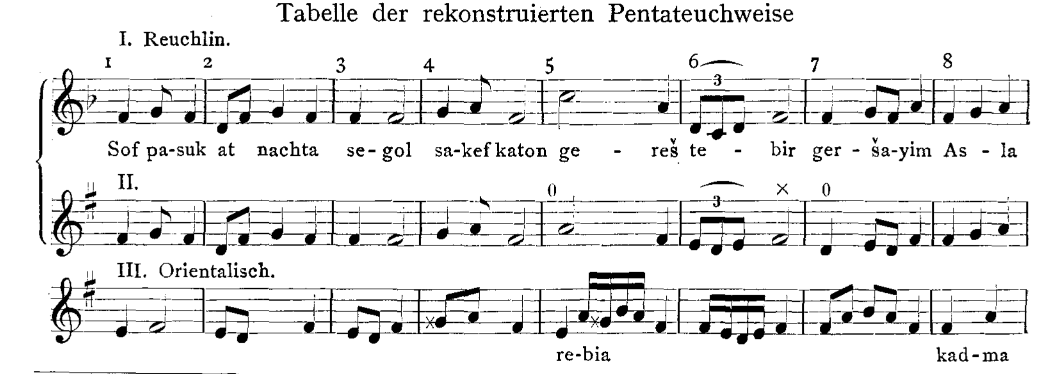
Smetana benutzt die Melodie als Thema und läßt sie auch in Dur auftreten.

Im Synagogengesang finden wir, daß die Leiter der Pentateuchweise, die sonst bei allen alten syn. Riten im Orient und in den mittelmeerländischen Gemeinden in der griechisch dorischen steht[1], in der deutschen Synagoge und bei den von ihr abgezweigten Riten die Durleiter hat. Diesen Unterschied bekundet bereits die in Reuchlins *De accentibus,* Hanau 1518, veröffentlichte Musik der Motive der Pentateuchweise, so daß bereits im 15. Jahrhundert die deutschen Juden diese Weise in Dur gesungen haben müßten.
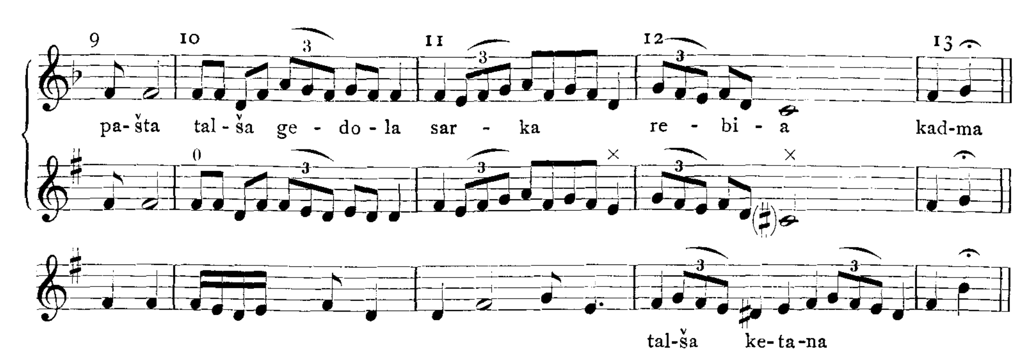
Indessen, bei Vergleichung der Motive der Reuchlinschen Ausgabe mit denen der orientalischen und portugiesischen Synagoge in Europa stellen sich auffallende Ähnlichkeiten dieser Tongruppen heraus. Diese Identität wird noch augenscheinlicher, sobald wir die Reuchlinsche Version nach der dorischen Leiter versetzen.

Im folgenden geben wir eine Tabelle von I) Reuchlins Schreibweise (in moderner Notenschrift), II) dieselbe ins Dorische versetzt, und III) die orientalisch-portugiesische

Tabelle der rekonstruierten Pentateuchweise



[1] Vgl. meinen Melodienschatz Bd. II, S. 33—45.
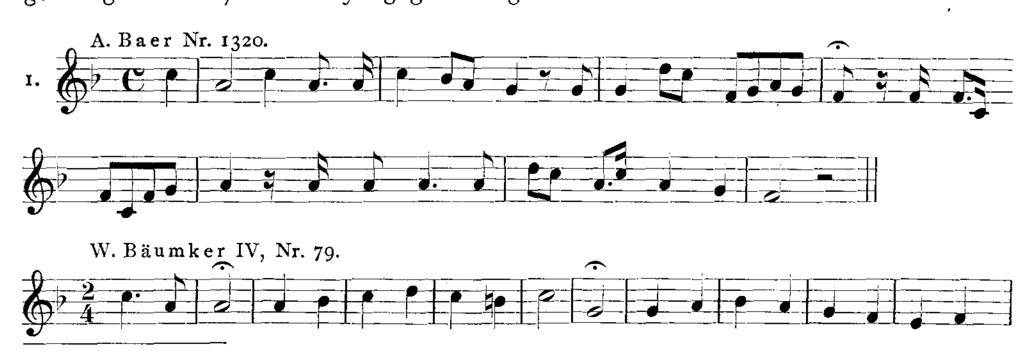


In den Motiven 6 und 11 (×) ist je ein Ton in der Versetzung verschoben, 5, 7 und 10 (0) sind um eine Terz versetzt. Diese geringen Änderungen glaubte ich vornehmen zu dürfen, um den Charakter der Weise hervorzuheben.

Singweise. Hier scheint also durch germanischen Einfluß eine Änderung der Leiter vom Dorischen nach Dur erfolgt zu sein. Derselbe Vorgang hat sich ja auch im germanischen Gesang vollzogen, indem das Dorische nach und nach vom Dur verdrängt wurde.
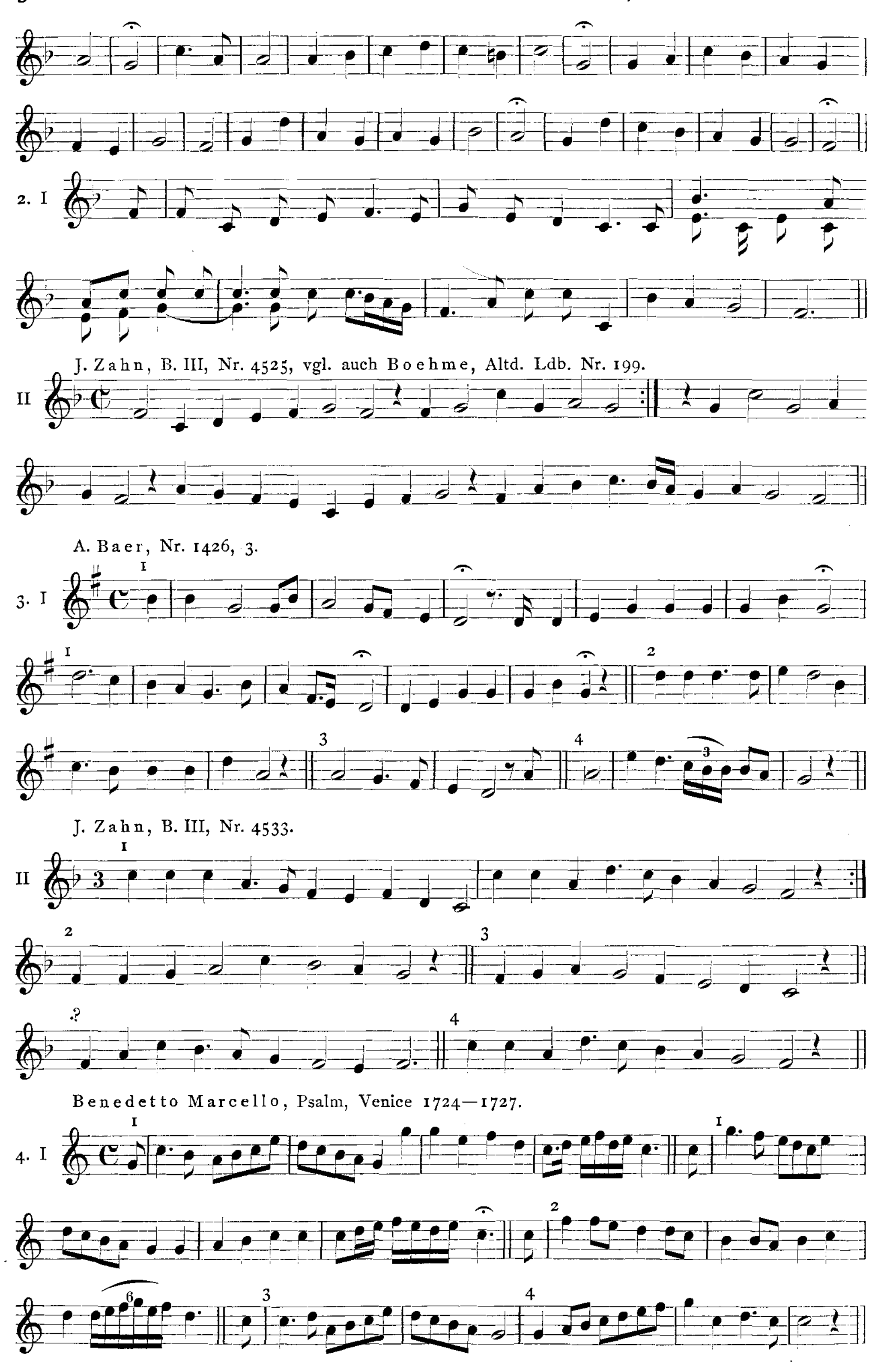
Dieser Tonalitätswechsel in der Pentateuchweise scheint sich in Deutschland zwischen dem 12. und dem 15. Jahrhundert vollzogen zu haben. Denn bis zum 11. Jahrhundert hören wir von einem Zuzug palästinischer, syrischer und babylonischer Synagogenvorsänger nach West- und Zentraleuropa [1]. Diese Einwanderung hörte nun seit den Kreuzzügen auf: in den Jahrhunderten, in denen das Christentum die islamischen Länder in Vorderasien mit Krieg heimsuchte, waren die deutschen Juden von der Berührung mit ihren asiatischen Religionsgenossen abgeschnitten. In dieser Epoche scheint der synagogische Gesang dem germanischen Einfluß unterlegen zu sein.
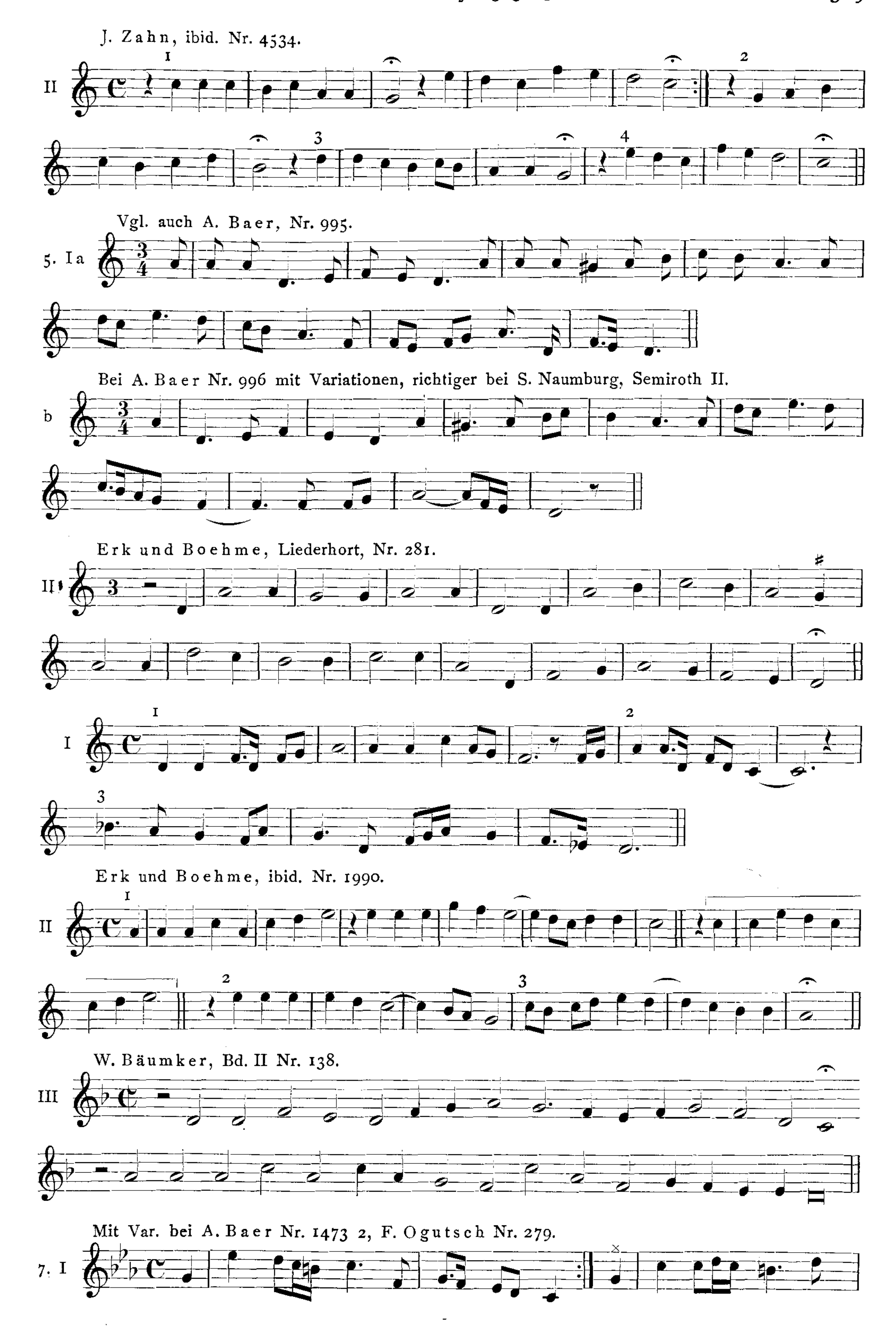
b) Entlehnung melodischer Elemente
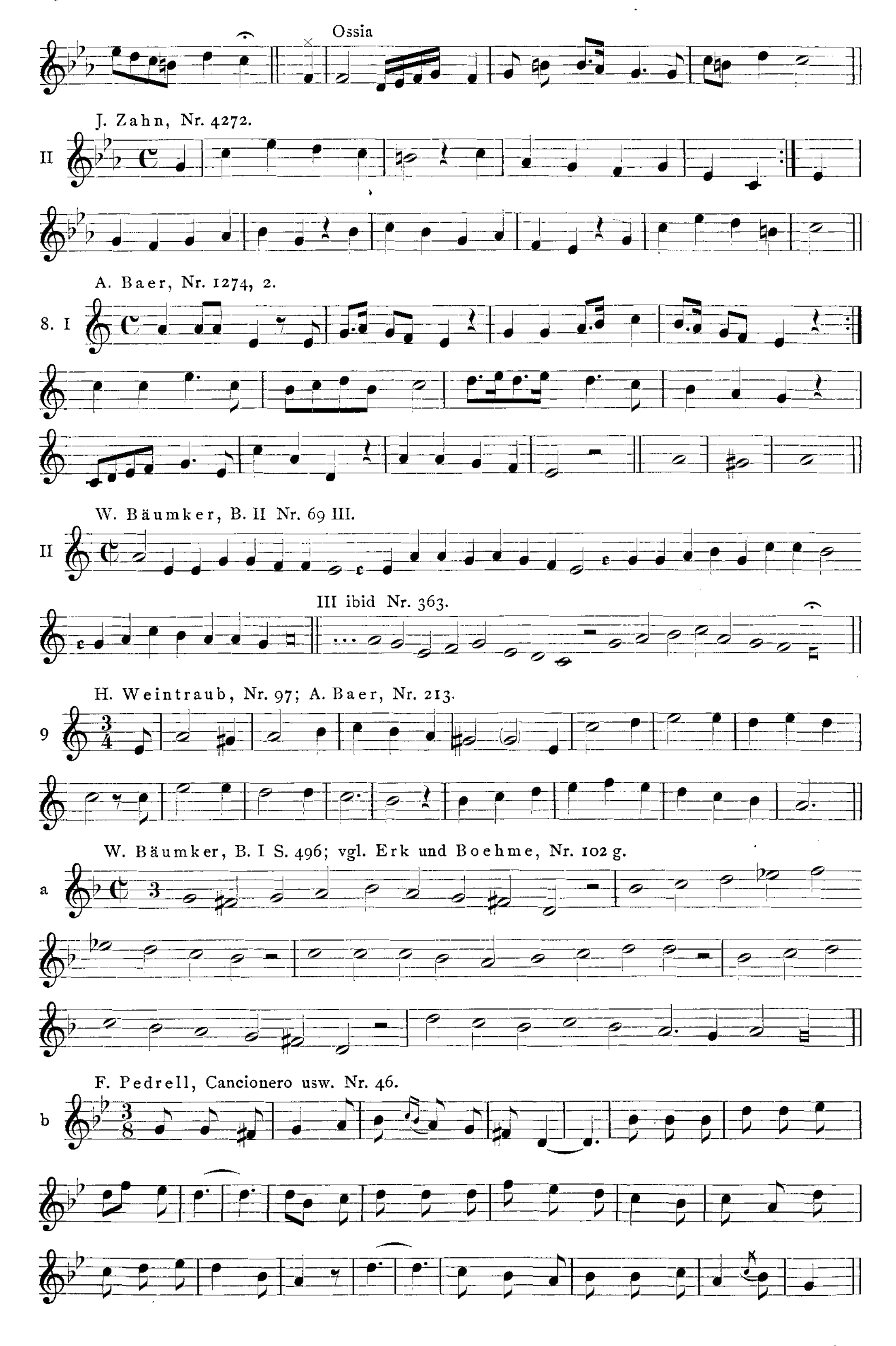
Die Aufnahme von deutschen, weltlichen und mitunter auch geistlichen Melodien oder Melodie-Bruchteilen in den Synagogengesang erfolgte, abgesehen von dem Missinaigesang, in zwei Formen. 1. Indem ganze Melodien — mit einigen Varianten — entlehnt wurden, und 2. indem Bruchteile von Volksweisen, oder neu aufgekommene und populär gewordene Lieder, die über die Mauer des Ghettos gedrungen waren, in die Synagoge einzogen.
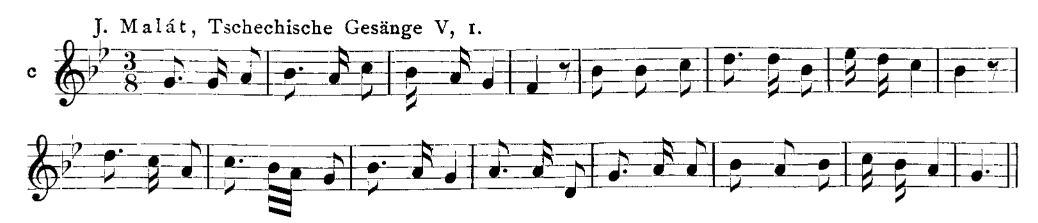


[1] Wie Rashi (1040—1105) in seinem Kommentar zu Traktat Berachoth 62a berichtet.


2. I
J. Zahn, B. III, Nr. 4525, vgl. auch Boehme, Altd. Ldb. Nr. 199.
II
A. Baer, Nr. 1426, 3.
3. I
J. Zahn, B. III, Nr. 4533.
II
Benedetto Marcello, Psalm, Venice 1724—1727.
4. I


J. Zahn, ibid. Nr. 4534.
II
Vgl. auch A. Baer, Nr. 995.
5. Ia
Bei A. Baer Nr. 996 mit Variationen, richtiger bei S. Naumburg, Semiroth II.
b
Erk und Boehme, Liederhort, Nr. 281.
II
I
Erk und Boehme, ibid. Nr. 1990.
II
W. Bäumker, Bd. II Nr. 138.
III
Mit Var. bei A. Baer Nr. 1473 2, F. Ogutsch Nr. 279.
7. I
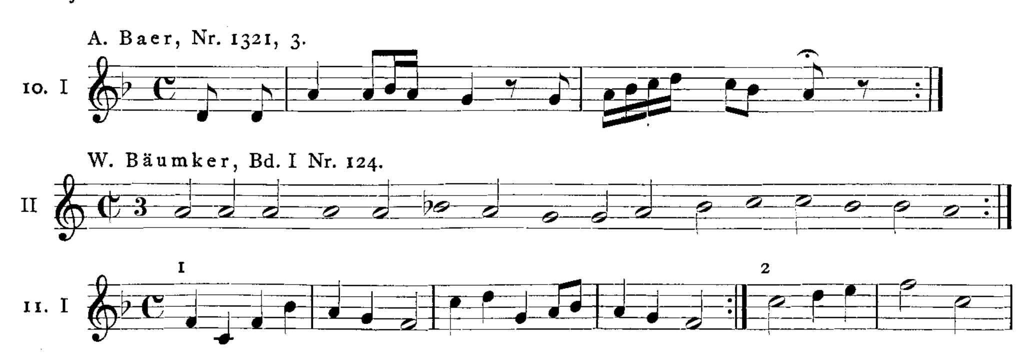

Ossia
J. Zahn, Nr. 4272.
II
A. Baer, Nr. 1274, 2.
8. I
W. Bäumker, B. II Nr. 69 III.
II
III ibid Nr. 363.
H. Weintraub, Nr. 97; A. Baer, Nr. 213.
9
W. Bäumker, B. I S. 496; vgl. Erk und Boehme, Nr. 102 g.
a
F. Pedrell, Cancionero usw. Nr. 46.
b

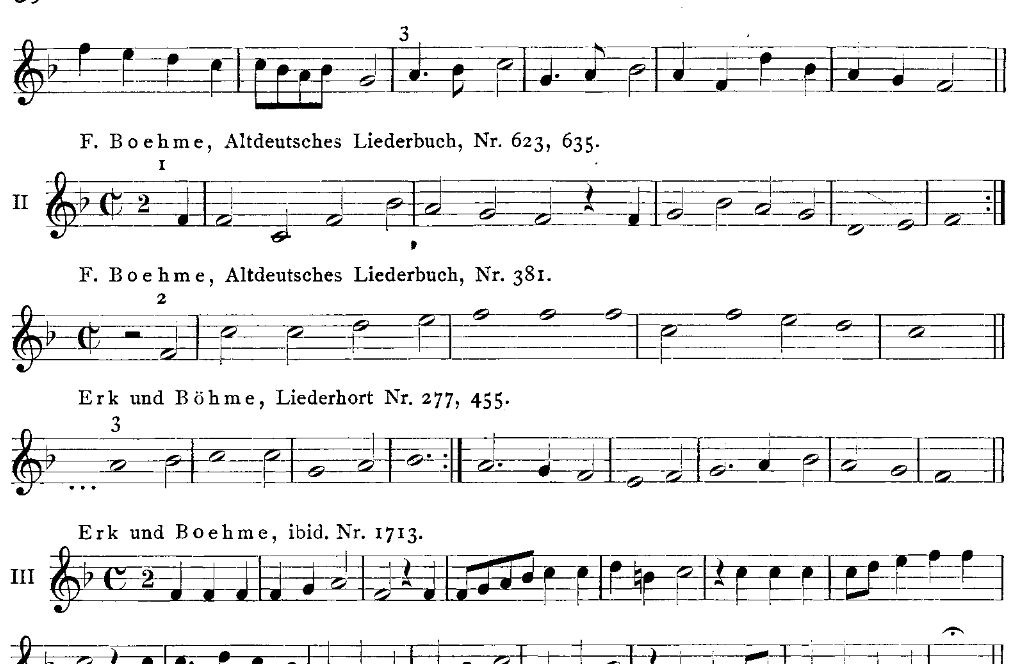


Zu der ersten Gruppe dürften wohl folgende Melodien gehören, die wir hier mit ihren deutschen Quellen als Beispiele geben. Beispiel 1, in welchem Takt 4 im deutschen Original nicht vorhanden ist, dagegen ist die deutsche Form viel größer als die jüdische. In Beispiel 2 tritt die Figur in den Takten 2—3 früher auf, als im deutschen Original. In Beispiel 3 kommt die jüdische Version der deutschen sehr nahe: In beiden wird der erste Teil wiederholt. Ebenso gleichen sich die Teile 2, 3 und 4. Der Takt zwischen Teil 3 und 4 in der deutschen Weise ist in der jüdischen Form weggelassen worden.

Benedetto Marcello hat in seinen 50 Psalmen „Estro Armonico“ etc. (Venedig 1724—27) 12 jüdische Melodien, unter denen er 6 von den in Venedig lebenden deutschen, und 6 von sefardischen Juden aufgenommen hat, als Themen verwendet. Eine dieser Melodien erkennen wir in 4 II, anscheinend eine Variante von 3 II (vgl. J. Zahn ebenda), was auch mit der jüdischen Tradition übereinstimmt, denn 3 I ist die deutsche und 4 I die italienische Version derselben Melodie zum nämlichen Text. Teil I wird in 4 I und 4 II wiederholt, Teil 2 ist in der jüdischen Form erweitert, während die Teile 3 und 4 in beiden Versionen fast gänzlich überein stimmen. Beispiel 5 hat zwei Varianten (a—b) nach jüdischer Tradition, in beiden ist der Tripel-Takt beibehalten. Die jüdische Version ist variiert. Beispiel 6 ist ein Tischgesang für Freitag abend. Die Teile 1 und 2 stimmen in I und II überein. In Teil 3 hat die jüdische Version eine kleine Sexte und Sekunde, auch fehlen die zwei Takte zwischen den Teilen 1 und 2. III ist etwas mehr variiert als II. In Beispiel 7 I sind die Takte 5—8 gegenüber 7 II verkürzt. Beispiel 8 I scheint aus 8 II und III entstanden zu sein.

Während die bis jetzt angeführten Beispiele dem deutschen Gesang direkt entnommen zu sein scheinen, ist der Ursprung des Beispiels 9 durchaus zweifelhaft. Die Melodie findet sich zugleich im deutschen geistlichen Gesang (a), als auch im spanischen (b) und tschechischen (c) Volksgesang. Vielleicht stammt die Melodie aus Spanien, von wo auch der hebräische Text (Eli zigon) her kommt. Hingegen steht die jüdische Version der Melodie der tschechischen am nächsten.



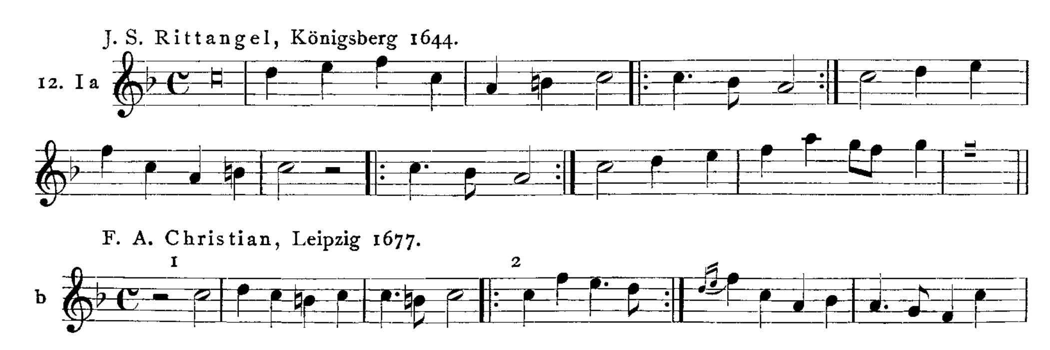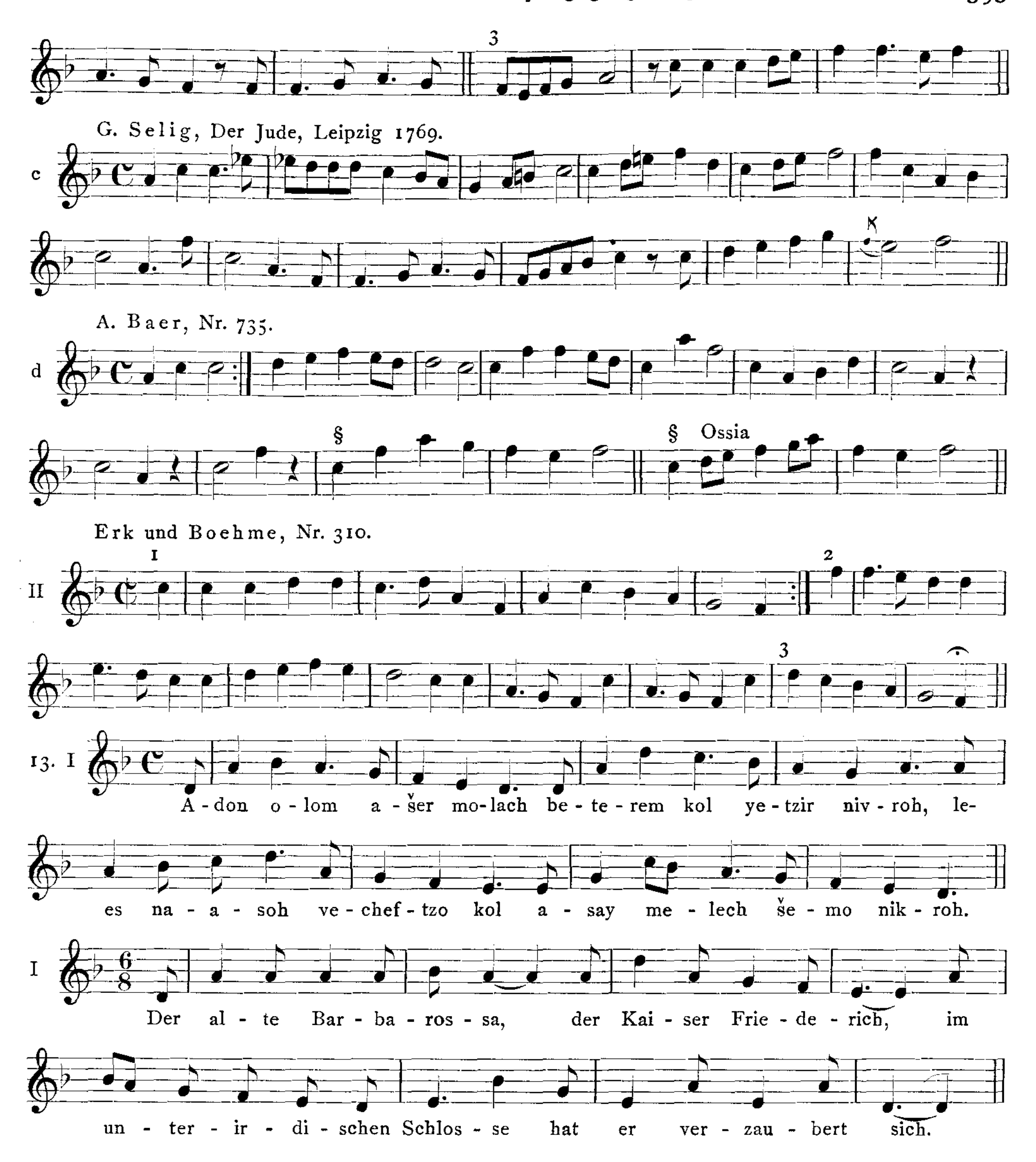


Zur zweiten Kategorie gehören mehrere Melodien, die aus einigen Melodiefetzen zusammengefügt sind, oder nur den Bruchteil einer Melodie verwenden, wie Beispiel 10, in welchem nur der erste Teil von 10 II verwertet worden ist.

Beispiel 11 ist das populäre „Hanukalied" der Synagoge. Diese Singweise verrät Spuren von drei Melodien: Teil 1 ist der Volksweise „Ein Plümlein auf preiter Heyde" entnommen, Teil 2 scheint aber ein Motiv aus dem „Benzenauer" Lied zu sein, und 3 findet sich als Motiv in einigen deutschen Melodien.

Die Melodien sind ja nur durch Zufall ins Ghetto gedrungen, und sind von den Synagogensängern aufgefangen worden. Der technischen Musik unkundig, haben sie oft das Gehörte miteinander vermischt und das, was ihnen an Motiven im Gedächtnis haftete, zu einheitlichen Melodiegebilden verquickt, als Vertonung eines Synagogentextes. Trotzdem haben diese Erzeugnisse oft ein gutes Gepräge.

Ganz anders verhält es sich mit Beispiel 12, das „Baulied" für das „Sedermahl" am Vorabend des jüdischen Osterfestes. Die Melodie ist eine der ältesten musikalischen Aufzeichnungen, die im Druck erschienen sind. Version (a) war in





Rittangels „Haggada" 1644 abgedruckt. 1677 wurde sie wieder in der „Haggada" von F. A. Christian gedruckt (b), und fast ein Jahrhundert später wurde sie abermals von G. Selig in seiner Zeitschrift „Der Jude" Leipzig 1769 (c) veröffentlicht. Wie aus den vier verschiedenen Versionen zu ersehen ist, hat die Melodie einen langen Entwicklungsgang durchgemacht, von 1644 bis zur gegenwärtigen Version 1877.

Fragen wir nach ihren Ursprung, so bezeugen melodische Linie, Form und Ausdruck die deutsche Prägung. Eine Melodie die ihr am nächsten kommt, ist 12 II; hauptsächlich ist Teil 2 in II mit der in Version (b) identisch. 12 II stammt aus derselben Zeit in der (a) gedruckt wurde. Eine Nachbildung scheint auch Beispiel 13 I von 13 II zu sein. Diese Melodie hörte ich in meiner Kindheit im Kurländischen (Libau); ich habe sie sonst in keiner mir bekannten Liedersammlung angetroffen.

Hermann Deiters

Zu seinem 100. Geburtstag

Von

Willi Kahl, Köln

Wenn man über den Brahmsfeiern dieses Jahres den Verfasser der ältesten Brahmsbiographie nicht ganz vergessen will, so mag man sich zunächst einmal der äußeren Fügung erinnern, daß er Brahms' Altersgenosse ist. Aber darüber hinaus hat die heutige Musikwissenschaft vielfachen Anlaß, sich zu seinem hundertsten Geburtstag einmal auf Hermann Deiters zu besinnen. Wurde er doch erst kürzlich wieder höchst ehrenvoll unter jenen „Männern der Mitte" genannt, die zur Zeit der erbitterten musikpolitischen Parteikämpfe des 19. Jahrhunderts, vielleicht gerade weil sie beruflich nicht dem engeren Fach angehörten, vom sicheren Boden ihrer historisch-philologischen Schulung aus mit umso größerer Überlegenheit neue Kräfte für eine fruchtbare musikalische Kritik einsetzen konnten[1].

Hermann Deiters[2] wurde am 27. Juni 1833 zu Bonn geboren. Sein Vater Peter Franz Deiters — er stammte aus Münster i. W. — gehörte, seit 1836 als Ordinarius, der Bonner juristischen Fakultät an[3]. Schon als Schüler des Bonner Gymnasiums trieb der junge Deiters eifrig Musik (Klavier, Violine), zuhause wohl zusammen mit seinem gleichfalls sehr musikalischen jüngeren Bruder Otto, dessen hoffnungsvolle Gelehrtenlaufbahn als Mediziner leider ein allzu frühes Ende fand[4]. Hermann Deiters hat später einmal selbst mit der ihm eigenen Bescheidenheit die Grenzen seines hauptsächlich autodidaktischen Bildungsgangs in der Musik festgestellt: „Nach keiner Seite fand, wie es meine Lebensverhältnisse mit sich brachten, eine Art von künstlerischer Ausbildung statt"[5]. Was er aber mit Begabung und rastlosem Fleiß innerhalb solcher Greezen erreichte, bekunden etwa einige z. T. noch im letzten Gymnasialjahr, zwischen 1849 und 1851, entstandene Kammermusikwerke, vier Streichquartette und ein Klavierquartett, die, alle Mängel systematischer Schulung zugegeben, doch eine stellenweise überraschende Erfindungsfrische, durchgehend aber die reichen praktischen Erfahrungen des eifrigen Kammermusik-, insbesondere Quartettspielers verraten. Eines dieser Werke würdigte der aus dem Düsseldorfer Schumannkreis bekannte Cellist Christian Reimers, der jahrelang als der musikalische Mentor des jungen Deiters erscheint, einer Aufführung[6]. Nächst Reimers und Albert Dietrich, dem Deiters viel musiktheoretische Anregung verdankte[7], wurde für seine musi-

[1] A. Schering, Aus der Geschichte der musikalischen Kritik in Deutschland, Jahrb. d. Musikbibl. Peters, Jg. 35, 1929, S. 22.

[2] Vgl. den Nekrolog von J. Asbach, Jahresber. f. Altertumswiss., Bd. 141, 1908, S. 127ff. mit einem wertvollen Schriftenverzeichnis. Für den vorliegenden Gedenkartikel stand mir, von seiner Witwe, Frau Geheimrat D. in Koblenz gütigst überlassen, ein umfangreicher und sehr aufschlußreicher Briefwechsel H. D.s mit seiner Familie, mit Musikern und Musikgelehrten der Zeit zur Verfügung. Einblick in seine Jugendkompositionen verdanke ich Frau Dr. D., Düren, manche biographische Mitteilungen seiner inzwischen verstorbenen Schwester, Fräulein Wilhelmine D.

[3] Vgl. über ihn Allg. dt. Biogr., Bd. 5, 1877, S. 34.

[4] Er erlag, noch nicht dreißigjährig, 1863 dem Typhus. Vgl. A. Hirsch, Lex. d. hervorragenden Ärzte aller Zeiten u. Völker, Bd. 2, 1885, S. 142.

[5] An M. Bruch, 24. Mai 1894.

[6] Vgl. meinen Beitrag „Zur Erinnerung an das ältere Streichquartett der Gebrüder Müller", Zeitschr. f. M., Jg. 96, 1929, S. 86.

[7] An Bruch, 24. Mai 1894.

kalische Entwicklung die Jugendfreundschaft mit dem gleichaltrigen späteren Historiker Carl v. Noorden von starker Bedeutung, mit dem ihn in reiferen Jahren noch besonders die gemeinsame Tätigkeit für die Deutsche Musikzeitung und die Allgemeine Musikalische Zeitung (Neue Folge) und hier vor allem das frühe Eintreten für Brahms verband[1]. Daß sich Deiters' musikalisches Glaubensbekenntnis von früh auf durchaus in den Bahnen der klassischen und romantischen Musik bewegen mußte mit unumwundener Ablehnung der neudeutschen Richtung, ist unter den rheinischen musikpolitischen Verhältnissen seiner Zeit, zumal wie die Dinge in Bonn lagen, eigentlich gar nicht anders denkbar[2]. Auf die wachsende Beethovenbegeisterung des Fünfzehnjährigen ist aber vielleicht noch besonders hinzuweisen. Von ihr zeugt ein Brief (14. Dez. 1848) an den Vater, der damals als Abgeordneter der Nationalversammlung in Frankfurt weilte. Inständig bittet der Sohn um einige Silbergroschen zum Besuch einer Aufführung des „Fidelio", „den ich so sehr gern, sehr gern sehen und besonders hören möchte . . . Thue doch meinem musikalischen Interesse für den großen Componisten, den ich bei meinem wöchentlichen Zusammenspielen mit Frl. Bernd, wo wir von ihm Sonaten spielen, immer mehr schätzen lerne, diesen Gefallen"[3].

Seine Liebe zur Musik hat Deiters in den ersten Jahren nach bestandener Reifeprüfung (1850) den Weg ins Leben nicht leicht gemacht. Die künstlerischen Neigungen des Sohnes blieben im Elternhaus gewiß nicht unverstanden[4], aber über alles ging dem gewissenhaften Vater die Verantwortung für eine sichere Lebensstellung seiner Kinder. An die Musik als Beruf war also nicht zu denken. Nach kurzen philologischen Studien wandte sich der junge Deiters in Bonn der Rechtswissenschaft zu und wurde am 14. August 1854 zum Dr. juris promoviert. Die anschließende Tätigkeit als Auskultator am Berliner Stadtgericht sollte ihn in die juristische Praxis einführen. Statt dessen wird ihm der erzwungene Beruf ganz verleidet. Mehr als je sehnt er sich nach künstlerischer Beschäftigung, eine Arbeit über Musik wird in Angriff genommen, er beginnt sogar wieder zu komponieren. Zeitweise steht er in den schweren Berufskämpfen dieser letzten Monate des Jahres 1854 vor der Alternative: Musiker oder juristischer Dozent. Reimers soll ihm raten, ob er in seinem Alter und mit seinen Fähigkeiten noch Aussicht hat, als praktischer Musiker weiterzukommen[5]. Schließlich erscheint ihm die Philologie als ein Ausweg. „Hier würde ich überall Anknüpfungspunkte an meine vorzugsweise geliebten Studien gewinnen und durch das Studium der Kunst überhaupt leicht auch auf die Musik kommen"[6]. Gegen Jahresende hat er dann endlich Klarheit über sich selbst gewonnen. Nicht nur die mahnende Stimme des Vaters, sondern vertiefte Einsicht in die Sonderart seiner Anlagen drängt ihn zuletzt endgültig von der praktischen Musik ab und, auf der sicheren Grundlage eines aus dem philologischen Studium erwachsenden Berufs einer näheren Beschäftigung mit den theoretischen Seiten seiner Kunst zu[7]. Nachdem Deiters die letzten Wochen des für seine juristische Lauf-

---

[1] Über die musikalischen Interessen v. N.s vgl. die Einleitung von W. Maurenbrecher zu N.s Histor. Vortr., 1884, S. 5*—6*, 55*—56*.

[2] Vgl. zur Kenntnis des damaligen Bonner Musiklebens besonders K. Steven, H. K. Breidenstein, 1924, sowie meine Arbeit „Friedrich Heimsoeth und die Musik", Gregoriusbl., Jg. 52, 1928, S. 90ff.

[3] Als Deiters 1854 nach Berlin kam, galt sein erster Theaterbesuch wenige Tage nach der Ankunft (an den Vater 20. Sept. 1854) gleich dem „Fidelio", der ihm übrigens zeitlebens immer eine besondere Herzensangelegenheit war.

[4] Gelegentlich allerdings läßt der Vater doch durchblicken, daß ihm der Gedanke an eine „Erschlaffung und Gedankenschwächung" durch Beschäftigung mit Musik nicht so ganz fern liegt (an H. D. 22. Dez. 1854).

[5] An den Vater 21. Nov. 1854.

[6] An denselben 28. Nov. 1854.

[7] An denselben 12. Dez. 1854.

bahn verlorenen, für seine Zukunft aber entscheidenden Berliner Winters noch zu eifrigen Studien in der Musikabteilung der Kgl. Bibliothek benutzt und auch mit S. Dehn, dem Bibliothekar, persönlich Fühlung genommen hat[1], kehrt er im Frühjahr 1855 zum erneuten philologischen Studium nach Bonn zurück. Er schließt es am 28. Juli 1858 mit der Promotion (Dissertation „De Hesiodi scuti Herculis descriptione") und am 6. November desselben Jahres mit der Staatsprüfung ab.

Daß Deiters die in seinem Studiengang gesuchten Anknüpfungspunkte von der Philologie her zur Kunst und weiter zur Musik so schnell finden konnte, verdankte er in erster Linie seinem Bonner Lehrer Otto Jahn. Wenn einer, so mußte Jahn für den Weg das volle Verständnis haben, zu dem sich Deiters aus seinen Berufsnöten heraus von innen her gedrängt sah. Keiner konnte wie er mit der Anregungskraft und dem persönlichen Vorbild des Lehrers dem Schüler zeigen, wie sich dieser Weg fruchtbar gestalten ließ. Man empfindet das so recht, wenn man in Deiters' Nekrolog auf Jahn[2] liest, mit wieviel innerer Anteilnahme er gerade den Wandlungen nachgegangen ist, die seinen Lehrer wie später ihn selbst von der leidenschaftlich geliebten Musik der Kunstforschung zuführten. In diesen Bonner philologischen Semestern mag Deiters recht eigentlich das Erbe Otto Jahns übernommen haben, das er selbst später so gewissenhaft verwalten sollte, die Grundlegung der neueren Musikerbiographie aus dem Geiste der philologischen Kritik und der streng historischen Forschung.

Sein Lebensweg, wie er ihn jetzt vielleicht mit einiger Entsagung, aber doch mit einer in Otto Jahns Schule empfangenen Begeisterung für neue Aufgaben vor sich sah, führte Deiters gleich nach dem Abschluß der Studien in den praktischen Schuldienst, zunächst in seiner Vaterstadt, dann 1869 als Oberlehrer an das Gymnasium in Düren. 1874 vertauschte er die rheinische Heimat mit dem Osten, als Gymnasialdirektor in Konitz (Westpreußen), später in Posen, um dann nach Rückkehr an den Rhein 1883 die Leitung des Bonner kgl. Gymnasiums zu übernehmen. Als Schulmann weit über die Grenzen des Rheinlands hinaus geschätzt, erhielt Deiters 1885 einen ehrenvollen Ruf als Provinzialschulrat nach Koblenz. Mehr als je sah er sich jetzt, so sehr er daneben seinen musikwissenschaftlichen Arbeiten lebte, dem Schuldienst innerlich verwachsen. Davon wurde schließlich auch seine Entscheidung bestimmt, als man ihm die Nachfolge des 1894 verstorbenen Ph. Spitta in seinen Berliner Ämtern in Aussicht stellte. Diese bisher wohl kaum bekannte Tatsache geht aus einem vertraulichen Briefwechsel mit dem ihm befreundeten M. Bruch hervor. Bruch schreibt an Deiters am 13. Mai 1894 u. a., es hätten sich nach Spittas Tod „in den entscheidenden Kreisen naturgemäß die Blicke" auf ihn gerichtet. „Sie sind der Einzige, der den mannigfachen Anforderungen der drei combinirten Aemter bei der Kgl. Hochschule, der Kgl. Akademie der Künste und der Universität völlig gewachsen ist — der Einzige, der in jeder Beziehung Spitta's würdiger Nachfolger wäre. Ich glaube zu wissen, daß man mit Ihnen verhandeln wird". Joachim war in dieser Angelegenheit wohl die treibende Kraft. Denn nach Deiters' Ablehnung stellt Bruch noch einmal ausdrücklich fest (18. Juli 1894): „Joachim hatte schon bald nach Spitta's Tode die Möglichkeit in's Auge gefaßt und auch mit mir die Sache besprochen. Auch im Ministerium ist sie dann in Folge von Joachim's Anregung sehr ernstlich erwogen worden. Anfangs hielt man Sie auf Ihrem jetzigen Posten für unentbehrlich, später schien man sich aber mit dem Gedanken vertraut zu machen". Deiters gab, noch ehe man amtlich an ihn herantrat, Bruch auf seine erste Anfrage eine ausführlich begründete Ablehnung (24. Mai 1894, umgearbeitet erst 10. Juni abgeschickt). Er schildert seinen musi-

[1] An denselben 22. Dez. 1854, 10. Febr., 1. März 1855.

[2] Ergänzungsblätter z. Kenntnis d. Gegenwart, Jg. 1870, 2, S. 741ff. Ein anderer, auf O. J.s Bedeutung für die Musik beschränkter Nekrolog von D. in der Leipziger Allg. Mus. Ztg. 1870.

kalischen Bildungsgang und stellt in ehrlicher Bescheidenheit fest, daß alles, was er sich als Grundlage für seine musikgeschichtlichen Arbeiten — er weist etwa auf seine Mozart- und Beethovenstudien hin — angeeignet habe, für die Anforderungen der akademischen Lehrtätigkeit doch nur etwas Begrenztes sein könne. Es fehle ihm „zusammenhängendes Studium und sicher fundirte Gelehrsamkeit, und das dürfte in meinem Alter sich kaum noch nachholen lassen“. Nichts kann den damals 61jährigen Gelehrten mehr ehren als seine hohe Auffassung von der wissenschaftlichen Verantwortung eines solchen Amtes. Nicht viele Gegner der Neudeutschen haben sich damals wohl mit soviel Ernst die Notwendigkeit eingestanden, auch „Wagnersche oder Berliozsche Partituren zu studiren, was doch geschehen müßte, auch um dem abwehrenden Standpunkte eine ordentliche Grundlage zu geben“. Den Ausschlag gibt aber schließlich sein inneres Verhältnis zum Beruf als Schulmann. Es verlangt, „daß ich den Rest meines Lebens der Schule treu bleibe, und daß ich mir keine Stellung für mich denken kann, in welcher ich nicht zuerst für die Schule zu arbeiten hätte“ [1]. So blieb Deiters seiner Koblenzer Stellung erhalten, aus der er 1903 den Abschied nahm, um sich dann allerdings nur noch wenige Jahre mit ganzer Kraft seinen literarischen Arbeiten widmen zu können. Nach längerem Leiden starb er in Koblenz am 11. Mai 1907.

Seit sich Deiters in der für ihn so folgenschweren Entscheidung des Winters 1854/55 zur Beschäftigung mit Theorie und Geschichte der Musik gedrängt sah, hat er das von Jugend auf durch eifriges praktisches Musizieren geweckte innige Verhältnis zur Kunst sich stets lebendig zu erhalten gewußt. Gelegenheit bot sich im eignen Hause. Die erste, früh verstorbene Frau, Tochter des Bergrats Burkart aus Bonn, war eine tüchtige Sängerin [2], mit seiner zweiten Frau, einer Tochter des Bonner Philologen Heimsoeth [3], pflegte Deiters das vierhändige Spiel, zu dem er sich übrigens früher gelegentlich auch mit Brahms zusammengefunden hatte [4]. Als er im Osten die Anregungen des Konzertlebens stärker entbehren mußte, kam in seinem Hause das Quartettspiel zu seinem besonderen Recht, während er später in seinem Bonner und Koblenzer Heim mit Vorliebe Vokalquartette singen ließ.

Vielseitige Beziehungen zu Künstlern, Kritikern und Musikgelehrten verbanden Deiters mit dem Musikleben seiner Zeit. Dabei rückt sein Verhältnis zu Brahms in den Vordergrund. Nach einer ersten Begegnung 1856 trat er ihm während seines Bonner Aufenthalt im Sommer 1868 in fast täglichem Verkehr persönlich nahe, nachdem er sich schon seit 1863 in der Neuen Folge der Allgemeinen Musikalischen Zeitung und dann der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung lebhaft und mit größter Sachkenntnis für das Brahmssche Schaffen eingesetzt hatte. Aus diesen Beziehungen entwickelte sich alsbald eine für beide Teile gleich fruchtbare und anregende Freundschaft. Ihr verdanken wir die erste in Buchform erschienene Brahmsbiographie, die Deiters für Waldersees Sammlung musikalischer Vorträge in zwei Teilen (1880 und 1897) schrieb. Sie darf noch heute in ihrer sachlichen, besonnenen Art und in ihren aus einer glücklichen Mischung von lebendiger Einfühlung und kritischem Sinn entstandenen Urteilen als wertvollster Ausgangspunkt für die spätere Brahmsliteratur gelten. Zur näheren Kenntnis der langjährigen freundschaftlichen Beziehungen zwischen Brahms und Deiters sei auf Deiters' Mitteilungen an M. Kalbeck [5], sowie auf die an ihn gerichteten Briefe von Brahms [6] verwiesen.

---

[1] Über die weiteren vergeblichen Bemühungen Joachims, Spittas Stelle zu besetzen — auch der fast 70jährige Chrysander schlug ein Angebot aus — vgl. A. Moser, J. Joachim. Ein Lebensbild. Neue Ausg., Bd. 2, 1910, S. 173f.

[2] In einem Brief verrät J. W. v. Wasielewski sein Interesse für ihre schöne Altstimme.

[3] Über dessen Bedeutung für das rheinische Musikleben des 19. Jahrhunderts vgl. meine oben genannte Arbeit.

[4] M. Kalbeck, J. Brahms II, 2, 1909, S. 299ff., Anm. 3.

[5] Ebenda.

[6] Brahms, Briefwechsel, Bd. 3, 1908, S. 113ff., in der 2. Aufl., 1912, um einen weiteren

Über das Verhältnis zwischen Deiters und Max **Bruch** geben zahlreiche Briefe des Komponisten an ihn Aufschluß[1]. Ihre lange Reihe beginnt mit biographischen Notizen und einem Werkverzeichnis, das Bruch Deiters für einen Artikel in den Ergänzungsblättern zur Kenntnis der Gegenwart am 3. Sept. 1869 zur Verfügung stellte[2]. Seitdem verfolgte Deiters das Schaffen Bruchs mit größter Anteilnahme, und umgekehrt sah sich der Künstler durch ihn lebhaft gefördert und angeregt, nicht nur durch sein geschätztes sachkundiges Urteil in der Öffentlichkeit[3], sondern fast mehr noch durch gegenseitigen (in der Hauptsache wohl schriftlichen) Gedankenaustausch über künstlerische Zeitfragen[4]. Gern nannte Bruch Deiters seinen „Landsmann und musikalischen Gesinnungsgenossen"[5]. Diese musikpolitische Gesinnungsgemeinschaft mag wohl gerade deswegen auf Bruch so wohltuend gewirkt haben, weil er in seiner Kampfstellung der neudeutschen Musik gegenüber sein von einem lebhaften Musikertemperament getragenes Gefühl[6] jederzeit durch das leidenschaftslosere, aber darum nicht weniger bestimmte Urteil des gelehrten Freundes bestätigt sah.

Blättert man weiter in den Musikerbriefen aus Deiters' Nachlaß[7] — es begegnen Briefe von B. Scholz, Th. Kirchner, F. Hiller, Cl. Schumann, Fr. Wüllner, J. Joachim, dazu von Wissenschaftlern wie Spitta, Chrysander und Eitner —, so klingt aus ihnen immer wieder jenes seltene Vertrauen zu einer überragenden kritischen Begabung, das erst ganz verständlich wird aus der Zeitlage heraus, aus jener Verwahrlosung der deutschen Musikkritik durch das Vordringen des Musikdilettantismus bis in die Redaktionen führender Tages- und Wochenblätter[8]. Man kann es einer stillen Natur wie Kirchner wohl nachfühlen, wie dankbar er Deiters gesteht, „daß man wohl ein bischen stolz sein kann, von Ihnen gewürdigt zu werden"[9]. Überall hatte man das sichere und in diesen Zeiten besonders beruhigende Empfinden, daß Deiters, wo er sich zur Kunst der Lebenden äußerte, mit jener Sachkenntnis, Besonnenheit und Gründlichkeit zu Werke ging, die man an seinen musikgeschichtlichen Arbeiten zu schätzen wußte. Diese Art von Kritik erhob sich weit über die durchschnittliche Tageskritik,

Brief vermehrt. Die auf seinen Wunsch nicht veröffentlichten Briefe D.s an Br. besitzt das Archiv der Ges. d. Musikfreunde in Wien. Eine nähere Würdigung der Beziehungen zwischen Brahms und Deiters gab ich in der Köln. Ztg. v. 6. Mai 1933, Nr. 245.

[1] Die Briefe D.s an Br. im Besitz der Tochter des Komponisten, Fräulein Margarete Bruch, Berlin-Friedenau.

[2] Er erschien dort 1869 in Bd. 4, S. 658—64 in einer Reihe „Lebende Komponisten", in der D. des weiteren — die Auswahl ist bezeichnend für sein Verhältnis zur damaligen zeitgenössischen Musik — Brahms, Kirchner, Bargiel und Reinecke behandelte.

[3] Besonders durch seine Besprechung des „Odysseus", Leipz. Allg. Mus. Ztg., Jg. 8, 1873, S. 309ff.

[4] Unter diesen Umständen beklagte Bruch ganz besonders D.s Weggang nach dem Osten 1873. „Ich hatte so große Hoffnungen auf Sie, auf unseren Verkehr gesetzt; **Sie** sind in dieser Zeit des ästhetischen Unsinns sich so klar über alle Hauptsachen, — und ich fange auch an, nach und nach durch die Vorhöfe durchzudringen und mich dem innern Heiligthum wenigstens etwas mehr zu nähern. Ich hatte es mir schön ausgedacht, mit Ihnen nach und nach im persönlichen Gespräch immer größere Klarheit über manche wichtige Probleme zu gewinnen, und bin nun bei allem Denken wieder ziemlich auf mich allein angewiesen". (An D. 24. Dez. 1873.)

[5] An D. 13. Dez. 1879.

[6] „Bleiben wir den alten Göttern treu!", ermahnt er D. einmal (18. Juli 1894). Er ist in Hinblick auf Liszt und Wagner überzeugt, „in 20 Jahren werden wir Andern es hoffentlich viribus unitis dahin gebracht haben, daß von all diesem elenden Zeug wenig mehr die Rede ist. Der eigentl. musik. Schönheitssinn scheint doch bei unserm Volk noch lange nicht genug entwickelt zu sein — sonst könnte die Musik der **Meistersinger** u. Anderes unmöglich sich so viele Freunde erworben haben". (An D., 9. April 1874.)

[7] Eine kleine Auswahl werde ich demnächst in der Zeitschr. f. Mk. veröffentlichen.

[8] **Schering** a. a. O., S. 21.

[9] An D. 19. Januar 1881.

deren Wirkungen die Musiker so oft ausgesetzt waren. Kritische Meinungsäußerungen zur zeitgenössischen Kunst von so hoher Warte aus geschrieben waren damals nichts Alltägliches [1].

Nachdem der Schüler Otto Jahns einmal den Weg von der Philologie zur Kunst eingeschlagen hatte, mochte sich ihm wohl von selbst ein erster Anknüpfungspunkt in der Beschäftigung mit der antiken Musik bieten. Hieraus erwuchs seine Arbeit „De Aristidis Quintiliani doctrinae harmonicae fontibus“, Part. I, im Programm des Gymnasiums zu Düren 1870. In engstem Zusammenhang damit steht seine spätere Abhandlung in einem Posener Gymnasialprogramm (1881) „Studien zu den griechischen Musikern. Über das Verhältnis des Martianus Capella zu Aristides Quintilianus“. Hier bewährte sich seine glänzende philologische Schulung an einem dankbaren Stoff. Was er über die von Aristides benutzten Quellen zu sagen wußte, konnte zwar später noch wesentlich ergänzt werden [2], aber sein Verdienst bleibt durchaus, die Martianische Übersetzung der Schrift des Aristides (im 9. Buch seines Werkes De nuptiis Philologiae et Mercurii) in ihrem oft sehr fragwürdigen Wert richtig erkannt und nach dem Vorgang von Meibom, Caesar und Westphal noch einmal gründlich für die Textgestaltung des griechischen Theoretikers nutzbar gemacht und insbesondere auch die bei Aristides und Martianus verschiedenartige Einteilung der Musik klargestellt zu haben. Was er für die Aristidesforschung damit geleistet hat [3], läßt nur bedauern, daß Deiters uns die von ihm vorbereitete neue Ausgabe der wichtigen Schrift des griechischen Musiktheoretikers schuldig geblieben ist [4].

Otto Jahns musikwissenschaftliches Erbe im wahrsten Sinn des Wortes zu verwalten, war die Aufgabe, die Deiters mit der Übernahme der dritten Auflage der Mozartbiographie seines Lehrers nach dessen Tode gestellt war. Sie erschien im Anschluß an die äußerlich verkürzte, aber innerlich bereicherte zweite Jahnsche Auflage gleichfalls zweibändig 1889—91. Daß in diesen Jahren „kein Bearbeiter an eine Umgestaltung zu denken sich versucht fühlen“ konnte [5], war für Deiters nicht nur ein Gebot der Pietät dem Werke des Lehrers gegenüber, sondern auch, das hat H. Abert als der spätere Neubearbeiter unumwunden zugestanden, für die damalige Zeit durchaus sachlich begründet, „solange die Forschung nicht erheblich über die Ergebnisse Otto Jahns hinausgediehen war“ [6]. Einzig der Anstoß Fr. Chrysanders zur Revision des Jahnschen Mozartbildes von operngeschichtlicher Seite aus [7] hätte von Deiters näher berücksichtigt werden können. Wichtiger ist unter diesen Umständen, festzustellen, was der Bearbeiter der dritten Auflage im eng ge-

---

[1] D.s hierher gehörige Rezensionen und größere Artikel finden sich hauptsächlich in den Ergänzungsblättern zur Kenntnis der Gegenwart, Bd. 3—7 (1868—1870), der Deutschen Musikzeitung, Jg. 2, 3 (1861—62), der Allg. Musikal. Ztg. (Neue Folge), Jg. 1—3 (1863—1865) und der Leipz. Allg. Musikal. Ztg., Jg. 1—17 (1866—1882), alle einzeln nachgewiesen in J. Asbachs genanntem Nekrolog.

[2] G. Seydel, Symbolae ad doctrinae Graecorum harmonicae historiam. Leipz. Diss. 1907, S. 49ff.

[3] Ihm folgen Ch. Em. Ruelle, Le musicographe A. Qu., SIMG 11, 1910, S. 318 und Wessner im Art. Martianus Capella, Pauli-Wissowas Realenzykl. Bd. 14, Neue Bearb., 1930, Sp. 2011.

[4] Nach J. Asbachs Mitteilung (Nekrolog a. a. O., 134) lag diese Aristides-Ausgabe mit kritischem Apparat, deutscher Übersetzung und Index druckfertig vor; sie scheint seit 1908 verschollen zu sein. Dem gewissenhaft arbeitenden und durch seine gerade damals vermehrten Berufspflichten stark gehemmten D. kam 1882 Alb. Jahn mit einer höchst mangelhaften Ausgabe zuvor, sehr zum Schaden der Forschung, die von D. unter günstigeren Verhältnissen eine zuverlässige Ausgabe hätte erwarten können. D. war auch an dem von K. v. Jan und P. Marquard geplanten, aber nicht zustande gekommenen Corpus der griechischen Musikschriftsteller beteiligt.

[5] Vorwort zum 1. Bd. der 3. Aufl., S. XXXVIII.

[6] Mozart, T. 1, 1919, Vorw. S. III.

[7] In seinen Aufsätzen über Mitridate, Leipz. Allg. Musikal. Ztg. 1881, 1882.

zogenen Rahmen seiner Aufgabe dennoch Jahn gegenüber geleistet hat. Diese Leistung beruht vor allem darin, daß über jedem Zusatz, jeder Änderung das Gewissen des Philologen wachte, die Überzeugung von der Notwendigkeit einer Quellenkritik, die nichts ungeprüft lassen kann. So stand Deiters der Mozartliteratur der letzten 20 Jahre, die es zu verwerten galt, kritisch gegenüber, insbesondere etwa den Arbeiten Nohls. Seine Erfahrungen mit dem Text der Briefe weckten in ihm den Wunsch nach einer wissenschaftlich bearbeiteten Briefausgabe[1]. Die inzwischen erschienene Gesamtausgabe der Werke Mozarts erforderte eine kritische Überprüfung der Jahnschen Notenbeispiele, während Deiters aus Köchels Handexemplar seines Verzeichnisses handschriftliche Zusätze benutzen konnte. Alles in allem verlangt das starke Verantwortungsgefühl, mit dem er an seine Aufgabe herantrat, daß man seine Leistung nicht vom heutigen veränderten Mozartbild aus würdigt, sondern aus den Voraussetzungen, an die seine Arbeit in ihrer Zeit gebunden sein mußte. Wir sollen sie aber auch nicht so sehr im Schatten des Jahnschen Werkes sehen als vielmehr im hoffnungsvollen Frühlicht der beginnenden neuzeitlichen Musikerbiographie, in deren Geschichte eine Arbeitsweise, wie sie Deiters pflegte, doch zunächst einen starken Antrieb bedeuten mußte. Die unerwartet früh nötig gewordene vierte Auflage (1905—07) zwang den schon stark leidenden Bearbeiter allerdings zu starker Resignation seiner nunmehr einigermaßen veränderten Aufgabe gegenüber, so daß er sich auf eine „revidierte Wiederholung“ der dritten Auflage beschränken mußte. Dieser ihm von außen aufgedrungene Verzicht mag seinem kritischen Sinn nicht leicht geworden sein.

Ein Jahnsches Vermächtnis an seinen Schüler in anderer Art war das weite Gebiet der Beethovenforschung und insbesondere die Aufgabe einer großen Beethovenbiographie nach wissenschaftlichen Grundsätzen. Bekanntlich ist Jahns Mozart aus Vorarbeiten zu einer Biographie Beethovens entstanden. Indem Jahn sein reiches Material A. W. Thayer zur Verfügung stellte, hat auch er an der Lebensbeschreibung des Meisters entscheidenden Anteil[2]. Aber nicht das englische Original des Thayerschen Werkes kam damals in die Öffentlichkeit[3], sondern zunächst 1866, 1872 und 1879 die deutsche Bearbeitung der drei von Thayer ausgeführten Bände, für die Deiters gewonnen war. Ihm blieb nach dem Tode des englischen Forschers dann noch auf Grund von dessen Vorarbeiten die Gestaltung des Schlußbandes, der sich unter seiner Hand zu zwei selbständigen Bänden auswuchs. Beide erschienen unter Riemanns Obhut, der vierte Band, bei Deiters' Tod bis auf den letzten Bogen gedruckt, 1907, der fünfte, von Deiters in der Handschrift in doppelter Fassung ausgearbeitet, mit etwas mehr Zusätzen des Herausgebers, doch ohne stärkere Eingriffe in den Text, im folgenden Jahre. Zur äußeren Geschichte dieses Thayer-Deiters-Riemannschen Beethovenwerkes, über die man alles Notwendige aus den einzelnen Vorreden und überdies noch aus A. Sandbergers dankenswerter Geschichte der Beethovenforschung[4] erfährt, gehört dann noch Deiters' Anteil als Bearbeiter der zweiten Auflage des ersten Bandes (1901) sowie seine Vorbereitung wenigstens eines kleinen Teils der Neuauflage des zweiten Bandes[5]. Mit der Neubearbeitung des ersten Bandes glaubte Deiters freie Hand zu haben für seine Absicht, entgegen Thayers rein biographischer Arbeitsweise, nunmehr „die einzelnen Werke nicht ohne eine

[1] Vorwort zum 2. Bd., S. VI.

[2] Dieses Anteils gedenkt dankbar die Anl. IX des 2. Bds., in dessen 2. Aufl. (1910) von Riemann im Vorwort mitgeteilt.

[3] Merkwürdigerweise erst 1921, hrsg. von H. E. Krebiehl.

[4] Ausgew. Aufs. z. Musikgeschichte, Bd. 2, 1924, S. 21f. Wichtig sind natürlich auch 125 Briefe von Thayer an D. aus den Jahren 1864—1884 im Besitz des Bonner Beethovenarchivs. Von den D.schen Briefen an Th. kam nach dessen Tode nur einer an die Familie zurück.

[5] Sie wurde 1910 wie die 3. Aufl. des 1. Bds. (1917) sowie die 2. Aufl. des 3. Bds. (1911) von Riemann besorgt.

kurze Charakteristik" zu lassen[1]. Seine Bearbeitung des Jahnschen Mozart hatte ihm zur Erfüllung dieser Aufgabe des Musikerbiographen kaum Gelegenheit gegeben, nun aber konnte sich eine Sonderbegabung, mit der sich Deiters als Kritiker anderwärts schon viel und oft glänzend bewährt hatte[2], an einer Arbeit höchster Zielsetzung aufs schönste entfalten. Daß er damit hinter Jahn und Spitta nicht zurückzustehen brauchte, hat Riemann, indem er die von seinem Vorgänger eingeschlagene Richtung in der Bearbeitung und Fortführung des Thayerschen Werkes aufnahm, rückhaltlos anerkannt[3]. Dieser Leistung des Beethovenbiographen, die seiner in der biographischen Arbeit wirksamen philologisch-historischen Methode[4] ergänzend mit der ihm eigenen Besonnenheit und Gründlichkeit zur Seite trat, hat Sandberger ihren verdienten Platz in der Geschichte der Beethovenforschung angewiesen, wenn er sagt[5], Deiters habe sich „völlig unbefangen und natürlich verhalten, er vertraute seiner für einen Nichtmusiker erstaunlichen Sachkenntnis und seinem gesunden Fühlen als gutem Stern. Fragen, die in der Literatur überhaupt noch nicht angeschnitten waren, hat auch Deiters nicht gern aufgeworfen[6], seine Gedanken bewegen sich zumeist in allgemeiner Richtung, sind aber bemerkenswert selbständig und fast immer feinsinnig; einzelne Analysen, wie z. B. die der 9. Sinfonie, müssen als ganz vortrefflich gelungen bezeichnet werden". So sehr wir unser heutiges Wissen von Beethovens Leben und Schaffen, insbesondere unsere Kenntnis seiner Werke an sich und in ihrem Verhältnis zur Musik der Zeit nach vielen Seiten hin bereichert sehen, so wenig dürfen wir verkennen, daß im Anschluß an Thayer und weit über ihn hinausgehend, Deiters die Grundlagen aller künftigen Beethovenforschung erst geschaffen hat. Daß er sich übrigens über die weiteren Aufgaben des Beethovenbiographen klar war, sich nur hier durch den Rahmen des Thayerschen Werkes beengt und durch natürliche Grenzen seiner Leistungsfähigkeit behindert sah, wissen wir von ihm selbst[7]. „Eine vollständige Darstellung von Beethovens musikalischer Entwicklung, seinem Verhältnisse zu den Vorgängern und Mitlebenden, seiner Einwirkung auf die Nachfolgenden, verbunden mit genauer Analyse der Werke, ist für sich allein ein Lebenswerk und fordert eine jüngere, nach allen Richtungen tüchtig ausgebildete Kraft".

Die Arbeit an Thayers Werk begleiteten mancherlei kleinere Beiträge Deiters' zur Beethovenforschung, die wesentlich mehr sind als nur Paralipomena zu seinem großen Lebenswerk. Wenn er etwa W. J. v. Wasielewskis Beethovenbuch besprach[8], so konnte sich sein Referat, aus dem Vollen seines reichen Wissens schöpfend, zu einer programmatischen Forderung an den Beethovenbiographen überhaupt ausweiten. Das ist schöpferische Kritik im besten Sinne des Wortes, wie er auch seiner Besprechung der Neuen Beethoveniana von Frimmel[9] durch Mitteilung eines Schindler-

---

[1] Vorwort zur 2. Aufl. des 1. Bdes., S. VIII.

[2] Siehe oben S. 398.

[3] Vorwort zum 4. Bd., S. IV.

[4] Wie er sie gelegentlich auch gegen Thayer selbst durchsetzen mußte, zeigt ein Brief an diesen (Konitz, 5./6. Okt. 1877, nur Kopie vorhanden), in dem Deiters seiner Überraschung Ausdruck gibt, daß Th. die französischen Briefe Beethovens an Thomson (Bd. 3, Anh. I) von ihm ins Deutsche übersetzt erwartet. Überhaupt stand D. der Vorlage Th.s durchaus kritisch gegenüber. In einem Brief an F. Hiller (Posen, 1. Dez. 1878) betont er bei Übersendung des 3. Bandes: „Ich bin in diesem Bande nicht allenthalben mit ihm einverstanden" (z. B. in der Frage der Bettinabriefe u. a. m.)

[5] a. a. O., S. 72.

[6] Das kann natürlich kein Vorwurf sein, sondern kennzeichnet nur die besondere, in diesem Falle auch noch durch die Begrenzung seiner Aufgabe beeinflußte Art seiner Forschungsweise.

[7] Vorwort zur 2. Aufl. des 1. Bds., S. IX.

[8] Vierteljahrsschr. f. Musikwiss., Jg. 4, 1888, S. 496ff.

[9] Ebenda, S. 512ff.

schen Briefes an K. Simrock über das Bonner Beethovendenkmal besonderen Wert zu geben weiß. Die von F. Ries in seinen Notizen mitgeteilten Briefe Beethovens an ihn konnte Deiters an Hand der Originale im Besitz der Enkelin des Adressaten vervollständigen und um sechs weitere vermehren[1]. Geradezu bahnbrechend wurde seine kritische Untersuchung der Bettinabriefe[2] mit dem Ergebnis, daß der erste und dritte unecht sein und die Echtheit des zweiten mindestens fraglich bleiben muß. Erst heute, wo wir die Geschichte des Beethovenbildes überblicken können[3], wissen wir diesen kühnen Vorstoß in der Bettinakritik, der sich, wie schon gesagt, auch gegen Thayer wandte, recht zu würdigen. Er gelang Deiters mit jener zuverlässigen philologischen Methode, die sich neuerdings noch einmal in der Kritik an Bettinas Briefromanen bewähren sollte[4], merkwürdigerweise unter Verkennung der Deitersschen Ergebnisse zu den Bettinabriefen. Auf deren Grundlage erst konnte die jüngste Forschung zur Kernfrage der Bettinakritik vordringen[5]. Gelegentlich wandte sich der Beethovenforscher Deiters auch an breitere Kreise, dabei immer verantwortungsvoll dem Ziel zustrebend, das er von der populären Schriftstellerei auf musikalischem Gebiet überhaupt forderte, auch in diesem Falle nur zweifellose „wissenschaftliche Ergebnisse in entsprechender Form zu vermitteln"[6]. Da ist einmal die in Waldersees ‚Sammlung musikalischer Vorträge' 1882 erschienene „biographische Skizze" über Beethoven, dann sind es seine gehaltvollen Einleitungen zu den Programmen der Kammermusikfeste des Bonner Vereins Beethovenhaus 1871, 1897 und 1903.

Daß sich Deiters innerhalb der nachbeethovenschen Musik vor allem von Brahms angezogen fühlte und in der intensiven Beschäftigung mit seiner Persönlichkeit und Kunst der Forschung wichtige Antriebe gab, wurde schon gesagt. In diesem Zusammenhang muß aber auch seines Verhältnisses zu Schumann gedacht werden. Wiederholt hat er Neuerscheinungen der Schumannliteratur seiner scharfsinnigen Kritik unterzogen. Die Besprechung der vierten Auflage von F. G. Jansens Ausgabe der Schumannschen Schriften[7] ist geradezu ein Musterbeispiel für die glückliche Art, wie Deiters in solchen Fällen mit einer bis ins letzte gehenden Analyse des Einzelnen doch stets das Grundsätzliche in seinen großen Zusammenhängen herauszustellen versteht. Von besonderer Bedeutung sollte dann sein vernichtendes Referat über die zweite Auflage der Wasielewskischen Schumannbiographie[8] werden. Der sachliche Ernst dieser Kritik erregte das stärkste Interesse bei Clara Schumann[9], die

---

[1] Vierteljahrsschr. f. Musikwiss., Jg. 4, 1888, S. 83ff.

[2] Leipziger Allg. Musikal. Ztg., Jg. 17, 1882, S. 769ff.

[3] A. Schmitz, Das romantische Beethovenbild, 1927, S. 23f.

[4] Bei W. Oehlke, Bettina von Arnims Briefromane, 1905 (Palästra 41). Dazu Schmitz, a. a. O.

[5] Schmitz, a. a. O., S. 25ff.

[6] Besprechung von Wasielewskis Beethovenbuch a. a. O., S. 497.

[7] Vierteljahrsschr. f. Musikwiss., Jg. 9, 1893, S. 355ff. Wie gewissenhaft D. gerade hier zu Werke ging, bezeugt ein Brief an Ph. Spitta als Herausgeber der Vschr. f. Musikwiss. vom 4. Febr. 1893 (im Besitz der Musikabt. d. Preuß. Staatsbibl.): „Die Mühe, die ich mir mit den Schumannschen Schriften mache, wird sich später kaum noch einmal jemand machen. Ich vergleiche Stück für Stück, Wort für Wort der alten und neuen Ausgabe; dabei muß immer nachgesucht werden, wo die Sachen in der ersteren stehen". D. mußte feststellen, daß Jansen in seiner „kritisch" genannten Ausgabe Schumann weder in der ursprünglichen Anordnung und Auswahl der Schriften, noch in Einzelheiten des Satzbaus und der Orthographie gefolgt war. „Der philologische Herausgeber hat bekanntlich nur die Fehler der Überlieferung, nicht aber den Schriftsteller selbst zu verbessern. Das thut aber J. fortwährend".

[8] Leipziger Allg. Musikal. Ztg., Jg. 4, 1869, S. 364ff., 370ff., 378ff.

[9] Vgl. den Auszug aus ihrem Dankbrief an D., Wien, 26. Dez. 1869 (Orig. im Besitz von Frl. Dr. Deiters, Düsseldorf, eine eigenhändige Kopie im König-Albert-Museum, Zwickau) bei B. Litzmann, Cl. Schumann, Bd. 3, 1908, S. 14, Anm. Dort auch S. 13, Anm., die

sich Deiters noch mehr verbunden fühlen mußte, als sie sein Vorwort im Programmheft der Bonner Schumannfeier vom 17.—19. August 1873 kennen lernte[1]. Es dürfte kaum bekannt geworden sein, daß sie damals ernstlich daran dachte, ihn für ein Buch über Schumann zu gewinnen. „Meine Idee wäre, nicht eine vollständige Biographie zu bringen, sondern mehr eine Herausgabe von Briefen, durch biographische Notizen verbunden ... Daß ich gerade zu Ihnen das Vertrauen habe, findet seine Begründung darin, daß Ihre meinen Mann betreffenden Arbeiten so ganz meinem Gefühl entsprechen; sie waren pietätvoll ohne überschwenglich zu sein“[2]. Clara Schumann dachte daran, Deiters könnte einmal während der Ferien in ihrer Nähe Einsicht in das von ihr zu jenem Zweck gesammelte Material nehmen. Leider wurde der schöne Plan nicht verwirklicht.

Daß der Bonner Deiters zu jener Gruppe von Gelehrten gehört, die der neueren musikalischen Geschichtsschreibung, insbesondere auf biographischem Gebiet, die stärksten Antriebe gaben, die im weiteren Sinne die eigentlichen Träger der Renaissancebewegung des 19. Jahrhunderts waren, obwohl sie beruflich außerhalb des engeren Faches standen, ist wohl auch gerade für ihn als Rheinländer bezeichnend. Schering hat kürzlich wieder an jene früher ausgesprochene Feststellung angeknüpft, wenn er in dieser besonderen musikwissenschaftlichen Lage seit den Tagen der Romantik ein lebendiges Weiterwirken einer älteren Erscheinung erblickt, des musikalischen Kennertums aus dem 19. Jahrhundert[3]. Hierfür lagen im Rheinland vielleicht besonders günstige Bedingungen vor. Mehr als anderwärts waren am Rhein nach dem Zusammenbruch der höfischen Musikkultur des ancien régime die bürgerlichen Laienkreise zu Trägern des Musiklebens geworden. Dieser Aktivierung des Laientums mußte ein Aufschwung des musikalischen Kennertums entsprechen, nachdem durch die Gründung der rheinischen Universität in Bonn für das Rheinland eine neue geistige Situation geschaffen war. Der Bonner philologischen Schule gehörte als Lehrer Fr. Heimsoeth an, als Schüler entstammte ihr sein späterer Schwiegersohn H. Deiters. Beide waren echte „Kenner“ im Sinne des 18. Jahrhunderts, zwischen Künstlern und Liebhabern der Musik in der Mitte stehend, aber auf einer neuen Lebens- und Geistesgrundlage. Daß Deiters alsdann das Erbe jenes anderen großen Kenners seiner Zeit, Otto Jahns, der am Rhein nur als Gast weilte, aufnehmen und weiterentwickeln sollte, war seine besondere geschichtliche Sendung.

Vorgeschichte des W.schen Buches. D. hat sich, obwohl er ihm von früh auf persönlich sehr nahe stand, durch nichts in seinem Urteil über den Musikschriftsteller W. beirren lassen. „Seine Verdienste bez. Violine und Instrumentalkomponisten erkenne ich gern an“. Aber in der biographischen Arbeit kennt er nur zu gut seine „vorgefaßten Meinungen“. „Der Mann ist zu wenig begeisterungsfähig, und liebt es auch, die Begeisterung anderer mitunter durch Theorien zu dämpfen, z. B., daß Schumann eigentlich nichts rechtes gelernt habe, oder daß Beethoven als Instrumentalkomponist am höchsten (wenn er dies anerkennt!) stehe, aber doch den Vokalsatz nicht verstanden habe u. dgl.“ (Brief an Spitta v. 3. Jan. 1888 im Besitz der Musikabt. d. Preuß. Staatsbibl.)

[1] Von D. teilweise verwertet in seinem Bericht über das Fest, Deutsche Warte, Bd. 5, 1873, S. 449ff. Clara Sch. dankte ihm von Baden-Baden aus am 26. Aug. 1873.

[2] Clara Sch. an D., Baden-Baden, 1. Okt. (wohl 1871).

[3] Künstler, Kenner und Liebhaber der Musik im Zeitalter Haydns und Goethes, Jahrb. d. Musikbibl. Peters, Jg. 38, 1932, S. 18.

Querschnitte durch Dissertationen

Wir nähern uns wieder Zeiten, die, wie in den Jahren nach Kriegsende, den vollständigen Druck von Dissertationen unmöglich machen werden. Die bruchstückhafte Veröffentlichung gibt meist von dem Geist und Inhalt der geleisteten Arbeit nur einen ungenügenden Begriff. Im Einverständnis mit dem Direktorium der DMG soll damit begonnen werden, die ZfM sogenannten Dissertations-Querschnitten zu öffnen, die Absicht und Ergebnis einer Studie zusammenfassen. Es versteht sich von selbst, daß Voraussetzung zur Veröffentlichung eines solchen Querschnitts die Qualität der Arbeit (und die Möglichkeit der räumlichen Unterbringung) ist. Die Schriftleitung behält sich für Annahme oder Ablehnung jede Freiheit vor.

Das Formproblem in den sinfonischen Dichtungen von Richard Strauß (mit Berücksichtigung seiner Bühnenwerke)

(Berliner Dissertation 1932 von **Edmund Wachten,** Aachen)

Die Literatur über das Werk Richard Strauß' hat bisher nicht einen ernsthaften Versuch unternommen, über Einzelanalysen hinauszugehen und sich mit dem Organischen der Straußschen Formtechnik zu befassen. Ich darf die Lösung dieses Problems als die vornehmste Aufgabe meiner Untersuchungen ansehen. Die klare Erkenntnis der Formbedingtheit im kleinen und großen ermöglichte zugleich eine durchaus objektive, widerspruchslose Deutung der Tondichtungen. Voraussetzung dafür war eine völlige Übereinstimmung zwischen dem Geistig-Technischen der Straußschen Bühnenwerke und der Sinfonischen Dichtungen.

Zwei große Hauptteile: „Die Darstellung" und „Die Gestaltung" gliedern die wissenschaftliche Untersuchung. „Die Darstellung" befaßt sich mit dem Systematischen in der Straußschen Harmonik, Thematik, Melodik, Rhythmik und Dynamik, soweit diese für die Formgestaltung von ausschlaggebender Bedeutung sind. Beispiele aus den Bühnenwerken stehen hierbei im Vordergrund, jedoch stets im Vergleich zu entsprechenden Stellen Sinfonischer Dichtungen. „Die Gestaltung" behandelt, gestützt auf die Ergebnisse der „Darstellung", in großen ausführlichen Einzelanalysen der Sinfonischen Dichtungen wie aus den geistigen Dispositionen einer jeden Tondichtung die große sinfonische Form zur Gestaltung heranwächst. Die Einleitungen zu diesen Analysen setzen sich mit den geistigen Problemen auseinander, die der Stoff einer jeden Tondichtung für sich allein und im Zeitbild darstellt. In der Schlußbetrachtung wird eine kritische ästhetische Würdigung des einzelnen Werkes gegeben, teils im Verhältnis zum Gesamtschaffen des Meisters, teils im Verhältnis zu Werken der Zeit, die den gleichen literarischen Stoff für eine musikalische oder dichterische Form zur Disposition nehmen.

Einige Ergebnisse seien bei dem großen Umfange der Arbeit skizzenhaft angedeutet.

I. Die Darstellung

Einleitend werden „Kraftspiel, Psychographik und Physiographik" einander gegenübergestellt. Ich habe diese Bezeichnungen deshalb neu gebildet, um in der Programmusik eines sinfonischen Werkes zu trennen zwischen Formideen, die sich aus einer Expressivkraft des Schaffenden entwickeln, und solchen, die rational aus der Kunst der musikalischen Beschreibung und geordneten Darstellung der Eigentümlichkeiten bestimmter dichterischer Personen oder physischer Erscheinungen her-

vorgehen. Strauß erreicht die neuen und revolutionären Seiten seines Kraftspiels durch die analytische Sicherheit seiner Psycho- und Physiographik. Das Kraftspiel erhält seinen hohen Wert in der Systematisierung der Straußschen Psychographik, in seiner Erkentnis, daß bei der Verschiedenartigkeit der dichterischen Dispositionen in der Technik selbst eine Einheit liegen müsse an Stelle einer Einheit der äußeren Form. Von ausschlaggebender Bedeutung für seine Harmonik ist daher das von mir so bezeichnete, an zahlreichen Beispielen aus den Bühnenwerken und Sinfonischen Dichtungen aufgezeigte „System der Straußschen Tonartenbestimmung". Jede Tonart hat für Strauß einen feststehenden psychologischen Sinn. Bei gleichartigen psychologisch-dichterischen Dispositionen tritt die gleiche Tonart auf. Übergeordnete Begriffe erhalten bestimmte Tonarten, in die untergeordnete Begriffe münden; wenn sie einen ideellen Verwandtschaftsgrad ausdrücken; im tonalen Gegensatz verharren, wenn eine Eingliederung der untergeordneten Begriffe in übergeordnete unvereinbar ist. Die Straußsche Modulation erhält in ihrer schnellen Reaktion auf den Wortsinn eine beweiskräftige, aus dem Kunstwerk selbst bedingte Erklärung. So ist schon angedeutet, wie ich, ausgehend von der Bedeutung des Einzelakkordes und bestimmter Tonikaakkorde in steten Vergleichen mit dem Syst. d. Tbst. zu einer neuen, und zwar grundlegenden Erklärung des Dissonanzproblems bei Strauß komme. — In dem zweiten Kapitel: „Motivik und Thematik" wird ein „System der Straußschen Themenbestimmung" aufgezeigt, das in seinem Gedankengang durchaus dem harmonischen System entspricht. Die Umkehrung, Vergrößerung, Verkürzung, Assoziation und Dissoziation, das Über- und Nebeneinander der Themen ist psycho- oder physiographisch bedingt. Das Verhältnis von über- und nebengeordneten Begriffen in der thematischen Technik entspricht durchaus der harmonischen. — Die „Melodik" behandle ich in Zusammenfassung von vier Hauptgruppen: 1. Melodik im Neigungswinkel, 2. M. in Sinus- und Cosinuswellen, 3. Terzen- und Sextenmelodik, 4. Chromatische M. Für die erste Art wird die Richtungsenergie in ihrer Einwirkung auf größere Satzanlagen gezeigt, bei der dritten Art das Walzermelos in seiner eigenartigen psychographischen Verwendung dargestellt, in der vierten Art die Beziehung zwischen chromatischen Hauptthemen und größeren Satzanlagen. Bei dem Übergang nichtchromatischer Melodielinien in chromatische sind diese psychisch und formal erschöpft. — In der „Rhythmik" gehe ich von der Erkenntnis aus, daß die spezifisch Straußsche Rhythmik nach Überwindung der rhythmischen Schwere strebt. Ich unterscheide zwei Grundformen: I. Die rhythmische Ausdruckskraft der Pause (1. rhythmische Grundform) mit Untersuchungen über die Pausenwirkung vor und im Straußschen Thema, II. Die Dreiteilungen der Werte (2. rhythmische Grundform), in der die Triole und der dreizeitige Takt in seiner hohen Formbedeutung und psycho- oder physiographischen Bedingtheit gezeigt wird. Eine besondere Steigerungsform ($^3/_4$ $^6/_4$ $^9/_4$ $^6/_4$ $^3/_4$) nenne ich „rhythmische Bogenform". Als Ergänzung werden III. Weitere Formen zum rhythmischen Bewegungsspiel besprochen, u. a. die Synkope, Phrasierung, psychographische Bedingtheit des Orgelpunkts, Ausgleich rhythmischer Energien in Themen und größeren Satzanlagen. — Die hohe Logik, mit der Strauß sein Material handhabt, kommt auch in der „Dynamik" zum Ausdruck. Dies zeige ich an den dynamischen Erweiterungen der Zeit und der Anwendung der dynamischen Grenzfälle bei Strauß, die rational aus seiner einheitlichen Psychographik hervorgehen.

II. Die Gestaltung

Trotz aller Verschiedenheiten der dichterischen Grundlagen, des musikalischen Grundgefühls eines Werkes, geht durch jedes Werk ein einheitlicher Gestaltungswille. In der Technik des Anfangs des „Macbeth" ist ein Vergleich mit dem Anfang der „Elektra" sehr aufschlußreich, besonders in der psychographischen Bedingtheit der Thematik bei ihrer Expositions- und Durchführungsstellung. Ich zeige hier-

bei, für alle späteren Tondichtungen geltend, zum erstenmal, auf welche Weise, frei von persönlichen Interpretationen, eine objektive, widerspruchslose Erklärung selbst der kleinsten Formideen möglich ist. In der 1. Durchführung stelle ich fest, daß diese in der Ausführung und Steigerung dem Shakespeareschen Dialog nachgebildet ist. Da sich hierbei eine besondere musikalische Form bildet, nenne ich sie „Dialogform“. Bei einem Vergleich von tondichterischen Gestaltungen des „Macbeth“ bei vier national verschiedenen Tondichtern wird die typisch deutsche Formauffassung Strauß' betont. Das Inhaltsproblem des „Macbeth“ sehe ich darin, daß Strauß wohl eine heroische, aber keine dämonische Natur ist. — Aus dem „Don Juan“, dessen Analyse ausführlich die Straußsche Chromatik behandelt, hebe ich den Unterschied zwischen dem dynamischen und dem „ideellen Höhepunkt“ hervor, den jedes Straußsche Werk besitzt. Es sind jene Stellen, die alle im Werk angeführten psychologischen Argumente so auf ein Mindestmaß zurückführen, daß sie sich als die letztmögliche Vereinigung oder Konkretisierung all ihrer Intensitäten darstellen. Das Wesen des Werkes offenbart geistig und technisch eine Abkehr von Liszt. Den technischen Unterschied hebe ich besonders an dem von mir aufgezeigten und benannten „Lisztschen Gruppenprinzip“ hervor. — In „Tod und Verklärung“ zeigt die von mir benannte „überentwickelte Gestalt“ eines Themas, daß damit auch in der Folgezeit das Thema seinen formalen Charakter erschöpft hat. Die Zwischenthemen gewinnen große Bedeutung für die dynamische Stellung von Durchführung und Reprise. Dem Inhaltsproblem der Coda glaube ich meines Erachtens auf Grund des von mir eingeschlagenen analytischen Weges zum erstenmal dem Werk entsprechend gerecht geworden zu sein mit der besonderen Betonung, daß diese Coda unmetaphysisch sein will. Von dieser Tondichtung aus wird die Auffassung des tragischen Schicksals in den sechs heroischen Tondichtungen R. Strauß' dargelegt. — „Also sprach Zarathustra“ behandelt ausführlich den Gedankengang, der auf die wichtigsten Ergebnisse für die Straußsche Harmonik führte, die formale Bestimmung von Dur und Moll und der in Moll beginnenden Themen als „lyrische Ruhepunkte“. Metrische Verschiebungen eines Themas zeigen sich als Unklarheit im entstehenden oder entstandenen Begriff. Eine besondere Formtechnik sehe ich an dem von mir so bezeichneten „laufenden Band“: Dieser der Technik entlehnte Ausdruck bedeutet, daß zu einer geradlinig ab- oder aufsteigenden motivischen Linie über mehrere Takte stets neue Themen oder Motive hinzutreten, ineinandergreifen, so, daß sie durch das „laufende Band“ unmerklich zu einer Einheit verschmolzen sind und den assoziativen Teilen eine einheitliche rhythmische Grundströmung geben. — Die Analyse von „Ein Heldenleben“ sucht die Bedingtheiten des Werkes aus dem heroischen Gestaltungswillen seiner Zeit zu erforschen. Denkmalplastik und Dichtung der Zeit liefern wertvolle Aufschlüsse für die Auffassung des Heldischen. Die neue Gestalt der Gefährtin, der Widersacher und der reliefartigen Formteile am Schluß der Tondichtung finden dort ihre Analogien. Die Zielstrebigkeit aller Themen (mit Ausnahme der Widersacherthemen) zur Höhe und *Es*dur-Tonart, die Dreiteilung der Werte führt die darüber angestellten Betrachtungen in der „Darstellung“ am großen Werk aus. Vergleiche mit zeitgenössischer Melodik heben das Gleichgewichtsempfinden im Melos hervor. Die von mir benannte „durchbrochene“ oder „Entwicklungssequenz“ bezeichnet Formgedanken in stufenweiser Höherrückung mit verschiedenen Zwischenentwicklungen. In großartiger Form entwickelt sich nach dieser Tondichtung der Rückungsgedanke in den folgenden Straußschen Werken. Ich zeige an Beispielen aus „Salome“ u. a., wie sich ein äußerst kompliziert erscheinendes harmonisches Bild durch Rückung, Verschiebung und Vertauschung auf eine einfache harmonische Form zurückführen läßt. Höherrückung ist ein Grundzug der Straußschen Formbewegung. Nietzsches Sprachform und Geistigkeit wird auch hier wie bei vielen andern Stellen zum Vergleich herangezogen. In der Schlußbetrachtung behandle ich an Rezniceks „Die Sieger“ die Vernichtung des heroischen Ideals im Sinfonischen durch das Eindringen bürgerlicher Elemente, die für die

Formgestaltung des „Heldenleben“ sehr aufschlußreich sind. — Im „Don Quixote“ sehe ich die Endgestaltung des Heroischen in der Satire. (In den Straußschen Bühnenwerken tritt der Mann als heroischer Schicksalsträger vor der Frau zurück.) Der Aufbau der „Dialogform“ in der III. Variation erhält in der Analyse eine erstmalige klare Deutung des thematischen Aufbaus. Der Schlußbetrachtung wird eine Analyse von A. Rubinsteins „D. Q.“ eingegliedert. — Der „Sinfonia domestica“ suche ich einleitend von dem heroischen Gestaltungswillen in der Architektur der Zeit aus gerecht zu werden. Technisch zeigt dieses Werk die vielfältigsten Formen der thematischen Verschmelzung. Der Widerspruch im Raumerlebnis und die ideale Vorstellung der Zeitgenossen von dem dichterischen Vorwurf bilden die Schlußbetrachtung. — Die „Alpensinfonie“ ist ein großes Dokument für den Straußschen Geist zur Höhe hin. In der Einleitung wird die Entwicklung des Raumgefühls in der Natur von der „Pastorale“ bis zur „Alpensinfonie“ gekennzeichnet. Das Bergthema ist der visuellen Vorstellung des auf- und absteigenden Berges physiographisch nachgebildet; der Spitzenakkord des Themas wird Grundakkord des vor dem „Gipfel“ liegenden Formteils. Die Physiographik ist wie in früheren Werken nie Selbstzweck, sondern stets den Tätigkeitsentfaltungen eines die Natur durchschreitenden Wanderers zugewandt. An dem Anstiegthema sind alle Rückstrahlungen des Naturbildes auf den Wanderer und die jeweiligen physischen Einwirkungen der Wanderung zu verfolgen. Bei Ruhepunkten der Wanderung fehlt das Thema in der Form. Das Gipfelerlebnis interpretiere ich wie in der dritten Tondichtung aus der Gesamteinstellung der Straußschen Geistigkeit. Wie alle früheren physiographischen Darstellungen wird auch das Gewitter thematisch durch die Umkehrung des Anstiegthemas fundiert. Die vorübergehende erscheinende Grundform dieses Themas in Verkleinerung als Erinnerungsbild stimmt mit den zahlreichen Formen dieser Art überein, wie ich sie ausführlich in der „Darstellung“ bespreche. Physiographik und Psychographik unterscheiden sich bei Strauß im Technischen nicht. Einander entsprechende Intensitätsgrade bewirken die gleichen thematischen Formveränderungen. Zum Schluß der Analyse gehe ich noch einmal auf den Briefwechsel zwischen Strauß und Hofmannsthal ein, der Strauß von der Naturszenerie hinweg auf Geschehnisse lenken will, wie er sie in seinem „Steinernen Herzen“ zu verwirklichen sucht, von der Welt des rauschenden Waldes in die der Stadt. Ich möchte zum Schluß dieser kurzen Bemerkungen noch darauf hinweisen, daß ich im Laufe meiner Arbeit das Verhältnis zwischen Strauß und Hofmannsthal dadurch als bedingt ansehe, daß ich erstmalig auf die Verbundenheit beider Meister in den Mitteln ihrer Formgestaltung hinweise.

Miszellen

Ein Brief Valentin Hausmanns. Das im Stadtarchiv zu Hannover aufbewahrte „Geistliche Lehn-*Register*“ der Jahre 1592 bis 1599 enthält unter den Ausgaben des Jahres 1597 einen Posten, der wegen der Person des Empfängers den Anteil fesselt:

„Valentino Husmanno Musico so meinen [des Registerführers] hern ezliche Exemplar mit 6 stimmen Componirt vorehret aus beuhell des hern B[ürgermeister] B[artoldt] Homesters am 13. July $1^1/_2$ fl. 6 gr.“

Die gereichte Summe ist nicht gerade hoch; im Jahre 1585 hatte der einheimische Kantor Andreas Crappius „vor dat Erhalt uns her. in acht Stimmen“ genau das Doppelte erhalten: Hausmann war in eine Zeit der Teuerung und der sich ausbreitenden Pest geraten.

Wie er, aus Gerbstädt bei Merseburg kommend, nach Hannover gelangte, davon hören wir in einem Brief, der dem Register an späterer Stelle eingeheftet ist.

Das Schriftstück, ein einmal gebrochener Bogen gewöhnlicher Größe, ist auf der ersten Seite von Hausmann eigenhändig beschrieben und enthält auf dem Rücken des zweiten Blattes zwei Adressen: eine von Hausmanns Hand an den Bürgermeister, und eine von andrer Hand an den Registerführer Dirick Wissel, der von 1569 bis 1607 Ratsherr war. Diese zweite Hand schreibt auf der Rückseite des ersten Blattes einen Brief mit unleserlicher Unterschrift, in dem der Absender die Erstattung einer Auslage erbittet, übrigens aber von Getreideabrechnungen handelt. Das Datum dieses Briefes stimmt zu dem Datum der Auszahlungsnotiz. Zweifellos haben wir diesem Brief die Erhaltung des Hausmannschen zu verdanken.

Der Vorgang wird so gewesen sein: Hausmanns Brief wurde dem Unbekannten (als seinem Quartiergeber?) mit der Bitte übergeben, das Geschenk für die Widmung auszulegen; der Unbekannte meldet auf dem gleichen Bogen, es sei geschehen und trägt dem Kämmereiherrn Wissel seine Getreidesorgen vor; übrigens stellt Wissel auf der Adressenseite eine für uns undurchschaubare, aber gewiß mit dem zweiten Briefe zusammenhängende Guldenrechnung an.

Das Schriftstück lautet:

fol. 1.R Ehrnveste Achtbar Hoch vndt Wolweise grossgunstige/ Herrn. Nach dem Ich diese löbliche Stadt Offter/mals von Liebhabern der freyen Kunste Ruhmen/ hören. Alss weil Ich Itzo den dritten theil meiner/ Teutschen Weltlichen Lieder mit 5 stimmen von mir/ In Truck gegeben fürstlicher Gnaden zu Braunschweig/ [Herzog Heinrich Julius] dedicirt vnd zugeschrieben, hab ich nicht vnterlassen/ wöllen (weil sichs wegen des Itzigen fürstlichen Schiessens/ zu Wolffenbütel mit meiner Abfertigung verzeucht) et-liche tage Auff mich zunehmen vndt biss zu endschafft/ des schiessens mitler weil diese löbliche Stadt zube-/ sehen. Vndt weil Ich auch selbs befinde, das der/ ansehnliche Rhatstuel alhie mit Vielen *literatis,* so die/ freyen Künste Verstehen vndt lieben, besetzt, hab Ich nicht/ vmbgehen wöllen mit meiner *Composition* dienstlich bey/ E. E. A. w. [Euren Ehrbarn auch Wohlweisen] mich anzugeben. Demnach hab Ich/ das *Pater noster* mit Sechs stimmen gesetzt, welche/ *composition* sambt einem getruckten Exemplar einer/ Moteten *adversus Turcae immanitatem* Auch mit sechsen von/ mir *Componirt* Ich E. E. A. w. hirmit dienstlich wil/ dedicirt vndt vbergeben haben, bittend vnd gäntzlich/ Verhoffend die werden solch mein gutes gemüth bester/ meinung auffnehmen, vnd Ihnen gunstig gefallen lassen./

Mich E. E. A. w. hierbey dienstlich Befehlend/
E. E. A. w.
dienstbefliessener
Valentinus Husmanus Ger-/bipol: Musicus

fol. 1V. Ein Schreiben vom 13. Juli an den Registerführer Dirick wissel, in dem um Erstattung des für den Rat ausgelegten und dem Musiker übergebenen Thalers gebeten wird. Handelt sonst von Getreidesachen. Unterschrift unleserlich.

fol. 2R frei.

fol. 2V: 1. „Dem Ehrenvesten Achtbaren Hoch Vndt wol-/ weisen Herrn N. N. Bürgermeistern vndt Rhat der löblichen Stadt Han-/ nover, Meinen grossgunstigen/ herrn". (Hausmann)

2. „Dem H. Camerhern ditrich/ Wissel zubehanden". (Die zweite Hand).

(Hannover, Stadtarchiv, Geistliche Lehn-Register. Vol. 4.)

* * *

Zu den niedersächsischen Städten (Hamburg, Magdeburg), die Hausmann besucht hat, treten nun noch Hannover und Braunschweig-Wolfenbüttel. Die in Königsberg beliebte Namensform Husman wird durch Hannover bestätigt.

Die neuen teutschen weltlichen Lieder waren seit 1592 erschienen; der dritte Teil war 1597 bei Kauffmann in Nürnberg herausgekommen. Die Ode *Sapphica aduersus Turcae . . . immanitatem* von 1597 ist Eitner bekannt. Das *pater noster* wird von ihm nicht einzeln aufgeführt.

Die Ortsbezeichnung *Gerbipolis* findet sich weder in Graesses „*Orbis latinus*" ([2] 1909), noch in Oesterleys „Historisch-geographischem Wörterbuch des deutschen Mittelalters" (1883).

Vielleicht ist es nicht ohne Wert, zu erfahren, daß im Jahre 1557 die hannoversche Marktkirche mit einem Organisten Hans Husman verhandelt und ihn anstellt. Er kam damals von Lüneburg, wird aber in der Folge als „mester hans husman von Zwickauen" aufgenannt. Obwohl sich seine Besoldung seit Michaelis 1557 von 16 pt. 17½ sh. auf 22½ pt. verbessert, und obwohl er sich bis Johannis 1561 gebunden hatte, bekommt er schon Weihnachten 1559 einen Nachfolger. (Fabrikregister der Marktkirche.)

In den neunziger Jahren holt ein Hans Husmann von Stemmen seine Pension von vier Thalern selbst ab. (Cämmerey-Register *de annis* 1591—99.)

Daß Hans Husmann nach seinem Abgang von dar Marktkirche in Hannover geblieben sei, läßt sich wahrscheinlich machen durch die Nachricht, daß im Jahre 1587 „Hans Husmans frowe" von der Marktkirche beläutet wird (Fabrikregister). Wenn Husman als Organist an eine andre Kirche berufen sein sollte, so käme dafür nur die Kreuzkirche in Betracht, deren Akten mir noch nicht bekannt sind.

Th. W. Werner (Hannover).

Vorlesungen über Musik an Hochschulen

Nachtrag

Frankfurt a. M. Prof. Dr. Rudolf Gerber: Geschichte der Instrumentalmusik vom Spätbarock bis zur Frühklassik, zweist. — Übungen zur Geschichte des deutschen Liedes am Ende des 19. Jahrhunderts (Brahms—Wolf), zweist. — Collegium musicum vocale: Deutsche Chorlieder der Reformationszeit, zweist.

Verzeichnis laufender Dissertationen.

Die vorliegende dritte Liste umfaßt elf Dissertationen; für die nächste wird um Einsendung der Themenverzeichnisse bis Ende September gebeten.

Wolfgang Stephan. Alexander Wenk.
Anschrift: Wiesbaden, Adelheidstr. 31.

Zeitliche Gebiete

Mittelalter:

123. Gilles Binchois als Chansonkomponist. (Adolf Jung, Freiburg i. Br., seit Dezember 1932.)

16. Jahrhundert:

124. Der St. Galler Organist Fridolin Sicher und seine Orgeltabulatur. (Walter Robert Nef, Basel, seit Sommer 1931.)

17. Jahrhundert:

125. Die Orgeltabulaturen von Johann Woltz, 1617. (Erich Lübke, Basel, seit Herbst 1932.)
126. Die norddeutsche Klaviermusik im frühen 17. Jahrhundert. (Walter Grau, Münster, seit S.S. 1932.)

18. Jahrhundert:

127. Die Kirchenkompositionen und weltlichen Kantaten Reinhard Keisers. (Richard Petzoldt, Berlin [Seminar Schering], abgeschlossen.)
128. Johann Gottfried Walther. (Otto Brodde, Münster, seit S.S. 1932.)

19. Jahrhundert:

129. Das Chorgesangswesen Solingens im 19. Jahrhundert. (Dr. med. dent. Luppa, Münster, vor dem Abschluß.)
130. Friedrich Theodor Fröhlich, 1803–1836. (Walter Müller, Basel, seit Frühjahr 1931.)
131. Die Sakralszene in der frühen romantischen Oper. (Ernst Slánina, Münster, vor dem Abschluß.)
132. Die Orgelsonate von Mendelssohn bis Reger. (Wilhelm Eilbracht, Münster, seit S.S. 1932.)
Vgl. ferner: 133.

Einzelne Länder und Städte

133. Geschichte des Männergesanges in Westfalen. (Wilhelm Kranzhoff, Münster, vor dem Abschluß.)
Vgl. ferner: 129.

Einzelne Gattungen.

Prot. Kirchenmusik: 127, 128.
Weltl. Vokalmusik: 123, 127, 129, 133.
Oper: 131.
Instrumentalmusik: 126.
Orgelmusik: 124, 125, 128, 132.
Musikschrifttum: 128.
Musikorganisation: 129, 133.

Bücherschau

Bach-Jahrbuch. 29. Jahrgang 1932. Im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft hrsg. von Arnold Schering. 8°, 165 S. Leipzig 1933, Breitkopf & Härtel. 6.50 RM

[Inhalt: Walther Krüger, Das Concerto grosso Joh. Seb. Bachs. — Hermann Sirp, Die Thematik der Kirchenkantaten J. S. Bachs in ihren Beziehungen zum protestantischen Kirchenlied (I.). — Rudolf Gerber, Über Geist und Wesen von Bachs *h*moll-Messe. — J. Bachmair, „Komm, Jesu, komm". — Anneliese Landau, Übersicht über die Bachliteratur in Zeitschriften vom 1. Jan. 1930 bis zum 1. Jan. 1931. — Mitteilungen: H. J. Moser, Zum Bau von Bachs Johannespassion — H. Miesner, Urkundliche Nachrichten über die Familie Bach in Berlin — Die Grabstätte Emanuel Bachs.]

Bedford, H. Robert Schumann. His Life and Work. Popular edn. 8°, XII, 270 S. London 1933, Paul Kegan. 3/6 sh.

Boughton, R. John Sebastian Bach. Popular edn. 8°, XII, 303 S. London 1933, Paul Kegan. 3/6 sh.

Calvocoressi, M. D. Musicians' Gallery. Music and Ballet in Paris and London. Ill. 8°, 320 S. London 1933, Faber. 18 sh.

Coleman, Henry. Choral Conducting for Women's Institutes. 8°, 32 S. London 1932, Oxford University Press. 1 sh.

Coleman, Henry. The Amateur Choir Trainer. With a Foreword by Harvey Grace. 8°, 160 S. London 1932, Oxford University Press. 3/6 sh.

Corder, F. François Liszt. Popular edn. 8°, XII, 170 S. London 1933, Paul Kegan. 3/6 sh.

Cowen, F. H. Little Talks about Big Composers. 8°, 110 S. London 1933, Harrap. 2/6 sh.

Davies, J. [Rees] Sight-Singing Tests. Music Primers and Educat. Series. 8°, 14 S. London 1933, Novello. 1 sh.

De Courcy-Smale, P. W. Instruments and Art of the Orchestra, an Introductory Study. 8°, X, 46 S. London, W. Reeves.

Deutsch, Otto Erich. Mozart und die Wiener Logen. Zur Geschichte seiner Freimaurer-Kompositionen. Hrsg. von der Großloge von Wien. 8°, 36 S. Wien 1932, Verlag der Wiener Freimaurer-Zeitung.

Gelegentlich der Besprechung von Paul Nettls „Mozart und die königliche Kunst" ist bereits auf diese Studie O. E. Deutschs hingewiesen worden, die — obwohl von einem „Profanen" verfaßt — Mozarts Beziehungen zu den Wiener Freimaurerlogen mit intimster Kenntnis und erschöpfender Gründlichkeit aufhellt. Zum erstenmal werden die seit 1919

erschlossenen Freimaurerakten des Wiener Haus-, Hof- und Staatsarchivs herangezogen, jeder Logenbesuch Mozarts ist vermerkt. Auch Deutsch untersucht nochmals aufs sorgfältigste die einzelnen „maurerischen" Kompositionen Mozarts, vor allem die Köchel-Nrn. 429, 468, 471, 477, 619, 623, 483 und 484; ein besonders wertvolles Ergebnis der Untersuchung ist die neue Datierung dieser letzten beiden Stückchen: 1786, nicht 1785; ist der Hinweis auf zwei verloren gegangene Freimaurer-Kompositionen von Mozart mit folgenden Incipits: „Des Todes Werk" und „Vollbracht ist die Arbeit der Meister", „für eine noch engere Loge [als die Gesänge K. 483 u. 484], ohne Lehrlinge und Gesellen, geschrieben". Die Broschüre ist mit authentischem Bildmaterial aufs glänzendste ausgestattet. A. E.

Evans, Bessie and May G. American Indian Dance Steps. Introd. by Frederick Webb Hodge. 4°, XVIII, 104 S. New York 1931, A. S. Barnes & Co., Inc.

Field, Justin. The Simplicity of Plainsong. 37 S. New York, J. Fischer & Bro.

Gescheidt, Adelaide. Making Singing a Joy. With Foreword by Sigmund Spaeth. 8°, 69 S. New York 1930, R. L. Huntzinger, Inc.

Gibbon, J. M. Magic of Melody. 8°, XVI, 128 S. London 1933, Dent. 5 sh.

Grave, H. Ludwig van Beethoven. Popular edition. 8°, XII, 326 S. London 1933, Paul Kegan. 3/6 sh.

Greco, Enzo. Bibliografia della musica. 16°, 44 S. Milano 1930, Federazione Ital. Bibl. Popolari.

Grundy, Enid. The Happy Pianist. Second Edition. 8°, 88 S. London 1932, Oxford University Press. 2/6 sh.

Guinedot, Edmond. L'harmonium, son histoire, son mécanisme, son emploi. 16°, 32 S. Paris 1931, l'Auteur.

Gurlitt, Wilibald. Johannes Walter und die Musik der Reformationszeit. S.-A. aus Luther-Jahrbuch 1933. Jahrbuch der Luther-Gesellschaft, hrsg. von D. Th. Knolle. Jg. 15. 8°, S. 1—112. München 1933, Chr. Kaiser.

Hamilton, Clarence G. Ornaments in Classical and Modern Music. (The Pocket Music Student.) 8°, 76 S. Boston 1930, O. Ditson Co.

Händel-Jahrbuch. V. Jahrgang 1932. Im Auftrag der Händel-Gesellschaft hrsg. von Rudolf Steglich. 8°, 128 S. Leipzig 1933, Breitkopf & Härtel. 6.50 RM

[Inhalt: Arnold Schering, Die Welt Händels. — Joseph Müller-Blattau, Händel und Goethe. — Leo Schrade, Studien zu Händels „Alexanderfest". — Rudolf Steglich, Besprechungen von Neuausgaben Händelscher Gesangs- und Orchestermusik.]

Handschin, Jacques. Musikalische Miszellen. S.-A. aus: Philologus (Zeitschr. f. d. klass. Altertum), LXXXVI, S. 52—67 (1930).

Handschin, Jacques. Zur Musikästhetik des 19. Jahrhs. S.-A. aus: Deutsche Vierteljahrsschrift f. Literaturwiss. u. Geistesgesch. X, S. 113—120 (1932).

Harding, R. The Pianoforte. A History of the Development of the Instrument up to the Great Exhibition of 1851. 40 collotype plates and 120 text illus. 8°, 400 S. London 1933, Cambridge Univ. Press. 50 sh.

Hartman, Gertrude, and Ann **Shumaker.** Creative Expression. The Development of Children in Art, Music, Literature and Dramatics. Etudes for the Progressive Education Association. 8°, 350 S. New York 1932, The J. Day Co.

Howes, F. William Byrd. Popular edn. 8°. 267 S. London 1933, Paul Kegan. 3/6 sh.

Hussey, D. Wolfgang Amade Mozart. Popular edn. 8°, XIV, 368 S. London 1933, Paul Kegan. 3/6 sh.

Jahrbuch der Staatlichen **Akademie für Kirchen- und Schulmusik Berlin.** Hrsg. von Hermann Halbig. I.—V. Jahrgang. 8°, 90, 86, 74, 102, 55 S. Kassel 1929—1933, Bärenreiter-Verlag.

Das Jahrbuch der Berliner Akademie für Kirchen- und Schulmusik ist der Rechenschaftsbericht einer Anstalt, die in erster Linie der Praxis der Kirchen- und Schulmusik zu dienen hat. Dem trägt es denn auch im reichsten Maße Rechnung: man erfährt alles Chronikalische eines Schuljahres, man gewinnt in den Betrieb einen vollen und lehrreichen Einblick. Daneben aber ist es von seinen Anfängen an ein so wertvolles Organ unserer Disziplin geworden, daß es an dieser Stelle mit Auszeichnung gewürdigt werden muß.

Der erste Jahrgang enthält gleichsam in programmatischer Absicht drei Aufsätze: je einen aus dem Gebiet der Musikgeschichte, der Schulmusikpädagogik und der Kirchenmusik. H. J. Moser, Direktor der Anstalt, liefert in „Leben und Lieder des Adam von Fulda" eine Art von Parergon seines Hofhaimerbuchs. Er macht wahrscheinlich, daß Adam, um 1445 in Fulda geboren, seine „Musica" bei vorübergehendem Aufenthalt im Benediktinerkloster Vormbach bei Passau verfaßt hat; daß er von 1491—1501 im Dienst des Kurfürsten Friedrichs d. Weisen an der Spitze der Torgauer Hofkapelle steht, 1502 Musikprofessor an der Universität Wittenberg wird, 1517 an den Hof in Altenburg kommt und bald danach stirbt. Es folgt eine Übersicht über seine kirchliche und weltliche Produktion, und ein Neudruck der opera omnia profana, nämlich der drei erhaltenen weltlichen Liedsätze „nebst allen wichtigeren Bearbeitungen durch Tonmeister des 16. Jahrhunderts", sowohl den vokalen wie instrumentalen — vor allem des laut Glarean „per totam Germaniam cantatissimam" „Ach hülff mich leid und senlich Klag". Es gehört, Moser betont es mit Recht, textlich und musikalisch zu den verkünsteltsten Denkmalen einer im Sinne des 16. Jahrhunderts noch archaischen Kunst; und dieser Charakter wirkt nach in allen Bearbeitungen. — Susanne Trautwein liefert einen etwas überspitzten, aber feinfühligen Beitrag „Zum Wesen kindlicher Formbetrachtung". „Kindliche Selbsttätigkeit gegenüber musikalischem Material verhält sich im Wesen anders als gegenüber dem Linear-Räumlichen". In der bildenden Kunst ziele diese Selbsttätigkeit auf den Inhalt, den Tatbestand; in der Musik auf das Formale. Aber stimmt das ganz? Bestehen hier überhaupt Vergleichbarkeiten? Dort werden meist vollendete Kunstwerke betrachtet — hier das Aller-Primitivste. Und scheiden sich nicht schon unsere Kleinsten in verschiedene Typen auch der Musik gegenüber: in akustische, in eidetische, in emotionelle usw.? — Hermann Halbig endlich gibt mit einer Betrachtung: „Das Officium des Ostersonntags" eine pädagogisch wie wissenschaftlich gleich schätzbare, minutiöse Darstellung eines liturgischen Tags der katholischen Kirche, eine Studie, die „die Einarbeitung in Liturgie- und Choralwissenschaft erleichtern soll" und auch erleichtert.

Den zweiten Jahrgang eröffnet J. H. Wetzel mit einem Aufsatz, der unter dem Titel „Musikbewußtsein" eine gedrängteste Grundlegung einer Künstler-Ästhetik darstellt; sicherlich wird man sich einmal mit einem größeren Werk zu befassen haben, das diese Gedanken weiter ausführt. — Heinrich Martens spricht über „Entwicklung und Aufbau der pädagogischen Abteilungen" des Instituts. Die schulmusikalische Ausbildungsarbeit setzt sonderbarerweise ein erst mit Theodor Krause (1895—1907), der sich um Volksschulgesang, Schul- und Kirchenchor bekümmert; wie sein Nachfolger Gg. Rolle um den Gesang in der höheren Schule. Die Darstellung der rapiden Weiterentwicklung bis zur Einrichtung der Pädagog. Abteilungen, denen endlich Jödes Jugendmusikschule angegliedert wird, ist ein Dokument jener „pädagogischen Inflation", von der einige nicht ganz objektive Gegner der Bewegung so gern reden. Eine Ergänzung zu dem Aufsatz von Martens liegt vor durch Fritz Jöde selbst, der im IV. Jahrgang einen etwas propagandistischen (alle Aufsätze Jöde nehmen gern Propaganda-Charakter an) Überblick gibt über „Die Arbeit des Seminars für Volks- und Jugendmusikpflege bei der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik". — Erwin Bodky, der ausgezeichnete Cembalist und Clavichordspieler, legt „Wege und Ziele des Klavierunterrichts an der Akademie" dar. Er spricht von der Grundlage: einer soliden pianistischen Durchbildung; von der Einrichtung von Klavierseminaren, in deren Arbeitsmittelpunkt die Formenlehre steht; er berührt schon das Prinzip der psychologisch gelenkten Übung, das dann Kurt Schubert, ebenfalls im IV. Jahrgang, in den Mittelpunkt einer ganz besonders ausgezeichneten Studie stellt: „Ein Beitrag zur Systematik des Übens" — eines Übens aus geistigen Voraussetzungen heraus. — Fritz Heitmann spricht „Zum Orgelproblem der Gegenwart", und unternimmt eine verständnis- und maßvolle Ehrenrettung der modernen Orgel gegen die Puristen, gegen die Vertreter einer Orgelkunst als „Angelegenheit einer orgelklanglich extrem eingestellten Minderheit". „Die Würde des Instruments ist auch heute in die Hand des Spielers gegeben". — H. J. Moser und Herm. Diener endlich äußern sich mit neuen Vorschlägen und „einigen analytischen Gedanken" zur Wiederbelebung von Bachs „Musikalischem Opfer" und „Kunst der Fuge".

Der dritte Jahrgang ist als eine Art Festschrift dem Berliner Heinrich Schütz-Fest vom November 1930 gewidmet, über das an dieser Stelle (XIII. Jg. S. 217) schon berichtet worden ist. Den Programmerläuterungen geht nur ein Aufsatz H. J. Mosers voran: „Schütz und das evangelische Kirchenlied", dazu bestimmt, meine Charakteristik der Stellung Schütz' zum Choral zu entkräften — eine Charakteristik, die „einer Entwurzelung Schützens

aus der Geisteswelt des damaligen Protestantismus nahe komme". Offenbar gilt Moser die Kirchlichkeit Schütz' als ein Axiom (was sie nicht ist — dafür ist Schütz zu groß); er sucht seine These vor allem durch stilkritische Einzeluntersuchung und Statistik zu stützen. Aber mir scheint diese Untersuchung meist das Gegenteil der Absicht zu beweisen; und die Statistik ist in geistigen Dingen überhaupt keine Waffe und kein Werkzeug. Schütz' Choralverwendung erwächst in der Mehrzahl der Fälle nicht auf kirchlichem, sondern auf rein künstlerischem Boden. Es ist einfach nicht richtig, weder im Quantitativen noch im Ideellen, daß Schein, Scheidt, Praetorius keine andre Stellung zum Choral einnähmen als Schütz. Darf man nochmals daran erinnern, daß Schütz die Ausgabe des Beckerschen Psalters von 1661 nur widerstrebend vorgenommen hat, auf höheren Befehl? Darf ich sagen, daß Mosers Beweisführung sich nicht nur gegen mich, sondern auch gegen so unverdächtige Leute wie Winterfeld und Spitta hätte richten müssen? Vor allem gegen den herrlichen, wahrhaftigen Winterfeld. Spitta deckt sich ein wenig („unrichtig aber ist es, dies Verfahren unkirchlich zu nennen . . ."); aber auch er muß zu der Erkenntnis gelangen, bei Schütz sei „die Choralmelodie eben nur ein Ingredienz neben andern".

Der vierte Jahrgang bringt ein wertvolles Postludium zum Schütz-Fest: einen Aufsatz von Alfred Sittard, einem der Vorkämpfer für unfrisierte Wiedergabe alter Musik, über „Praktische Erfahrungen bei Schütz-Aufführungen"; über Fragen der Besetzung und Aufstellung der vokalen und instrumentalen Organe; über die Notwendigkeit dramatischer Straffung bei Wiedergabe der Passionen, der Verbindung von historisch richtiger Einstellung und künstlerischer Gesinnung. — H. J. Moser behandelt „Gleichgewichtserscheinungen in der Musik"; d. h. er weist, vorläufig auf melodischem und harmonischem Gebiet, das ästhetische Bedürfnis nach Herstellung eines etwa gestörten Gleichgewichtszustandes nach. — Der Artikel von Else C. Kraus über „Das Klavierwerk von Arnold Schönberg" ist ein Beweis für die Vorurteilslosigkeit des Jahrbuchs, aber auch bemerkenswert als Versuch, Schönbergs Musik nach ihrem eigenen Maßstab zu messen, an Stelle der beliebten Methode, sie durch den Nachweis zu bagatellisieren, alles an ihr und in ihr „sei schon dagewesen". — Ein Gedenkartikel von Ludwig Heß gilt Waldemar von Baußnern, der u. a. auch Theorielehrer der Anstalt war, und bietet einen gegliederten und zusammenfassenden Überblick über Baußnerns Werk.

Im fünften Jahrgang macht H. J. Moser kurze Mitteilungen — aktenmäßig, aber lebensvoll — über „Zelter und die Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik", und berichten Ludwig Heß, Heinrich Martens, Fritz Jöde „Von der Chorarbeit an der Akademie", d. h. jeder über die besonderen Bedingungen der Arbeit in seinem besonderen Wirkungskreis. Karl Graef spricht über Gemeinsamkeiten und Eigentümlichkeiten von „Sprechen und Singen"; Peter Limbach liefert als Jubiläums-Arbeit ein Verzeichnis der Werke von Carl Thiel. Die äußere wie die innere Schmälerung des Inhalts in diesem Jahrgang ist leider unverkennbar. A. E.

Johner, Dominicus. Gregorianisk Koral. Dens Vaesens, dens Historie, dens Indre Vaerd og dens Udfoelse. Autor. Overs. ved Johs. Bruun. 8°, 188 S. Kobenhavn 1931, J.H. Schultz.

Key, Pierre V. R. Pierre Key's Musical Who's Who. A Biographical Survey of Contemporary Musicians. Ist Ed., 1931. Material Compiled and Arranged by Irene E. Haynes. 8°, 498 S. New York 1931, P. Key, Inc.

Kicq, Léopold. A tous les instrumentistes. 8°, 116 S. Bruxelles 1932, Bosworth & Co., Mons, chez l'auteur.

Kilburn, N., and **Abrahams,** G. E. H. Chamber Music and its Masters, Past and Present. 8°. London 1932, Reeves. 7/6 sh.

Klarmann. Adolf D. Musikalität bei Werfel. (Thesis, University of Pennsylvania, 1930.) 8°, 82 S. Philadelphia 1931.

Larronde, Carlos. L'art cosmique et l'œuvre musical de Rita Strohl. 8°, 91 S. Paris 1931, Denoel & Steele.

Larronde, Carlos. Le livre de vie de Nicolas Obouhow. 8°. Paris 1932, Edit. Haumont.

de la **Laurencie,** Lionel. Inventaire critique du fonds Blancheton du Conservatoire de Paris, tomes I et II. 4°. Publications de la Société française de Musicologie. Paris 1932, Librairie Droz.

Lawton, Annie. Foundations of Practical Ear Training. 2 Vols. Musical illus. 8°, XII, 72 u. XII, 20 S. London 1933, Oxford Univ. Press. 4/6 u. 2 sh.

Lewis, Leo Rich. The Gift of Sight-Singing. (The Pocket Music Student.) 16°, XI, 96 S. Boston 1930, O. Ditson Co.

Liuzzi, Fernando. Ballata e lauda alle origini della lirica musicale italiana. (Annuario dell' Accademia di S. Cecilia, Roma). — Profilo musicale di Jacopone. (Nuova Antologia, Roma) 1931.

McAll, Reginald L. Practical Church School Music. Methodes and Training for Successful Piano, Vocal, and Platform Leadership. 8°, 297 S. New York 1932, The Abingdon Press.

McGehee, Thomasine C. My Musical Measure. 4°, 268 S. Boston 1932, Allyn & Bacon.

Machabey, Armand. Sommaire de la méthode en musicologie. 8°. Paris 1931, Société française de Musicologie.

Magni Dufflocq, E. Il Madrigale. 8°, 112 S. Milan 1931, Ed. Tito.

Marie Cecile, Sister. Art Forms in Sacred Music. 12°, X, 174 S. Milwaukee 1931, The Bruce Publishing Co.

Martinelli, M. Teoria della musica con due Appendici storiche. Prefazione di R. Zandonai. 8°. Palermo 1932, Sandron. 4.50 L.

Menghini, G. Giuseppe Verdi e il melodramma italiano. 8°. Rimini 1932, Garattoni.

Morris, R. O. Figured Harmony at the Keyboard. Part 1 and 2. 4°, 96 S. London 1932, Oxford University Press. 5 sh.

Mitteilungen der Max Reger-Gesellschaft. 10. Heft, Juni 1933. Leipzig 1933, Breitkopf & Härtel. —.60 *RM*

[Inhalt: Hans Hoffmann, Zu Max Regers Sonate op. 72 für Violine und Klavier in *C* dur. — Karl Schmidt, Max Reger als Organisator. — Karl Hasse, Wie Regers 60. Geburtstag begangen wurde. — Ergänzte und umgearbeitete Werke Max Regers.]

Nettl, Paul. Mozart und die königliche Kunst. Die freimaurerische Grundlage der „Zauberflöte". 8°, 170 S. Berlin 1932, Franz Wunder. 3 *RM*

Zum erstenmal erfahren die Beziehungen Mozarts zur Freimaurerei eine umfassende Behandlung. Nettl untersucht zunächst die äußere Verbindung; die Zugehörigkeit Leopold Mozarts zu den Salzburger Illuminaten-Logen ist unwahrscheinlich — Leopold ist erst nach dem Sohne Mitglied des Ordens geworden. Mozart tritt, das steht nun dokumentarisch fest, vermutlich auf Veranlassung des Freiherrn v. Gemmingen, am 14. Dezember 1784 in die Loge „Zur Wohltätigkeit" ein, die am 11. Dezember 1785 mit der Loge „Zu den drei Feuern" zu einer neuen „Zur neugekrönten Hoffnung" vereinigt wird. Die äußeren Daten sind wichtig auch für die Datierung und zum Verständnis einzelner Mozartscher Werke. So ist die „Gesellenreise" (K.-V. Nr. 468) zweifellos für den Akt der Beförderung Leopolds in den „zweiten Grad", der am 16. April 1785 vor sich ging, komponiert worden.

Rein „historisch" das merkwürdigste und am meisten Neues bringende Kapitel in Nettls Buch ist das über „Vor-Mozartische Freimaurerische Musik". Sie beginnt mit einem Lied für Freimaurer schon in Sperontes' „Singender Muse an der Pleiße", 1746 folgt das erste Liederbuch von L. Fr. Lenz; 1749 die „Neuen Freymäurer Lieder" von J. A. Scheibe, der den Wechselgesang in die Gattung einführt und auch sonst in der Geschichte der Freimaurermusik eine hervortretende Rolle spielt. Der wichtigste Mann vor und neben Mozart ist der Dresdner Hofkapellmeister J. G. Naumann mit seinen Vierzig Liedern von 1782 und vor allem mit seiner Freimaureroper „Osiris" von 1781, die, in diesem Sinn, als die einzige größere Vorläuferin der „Zauberflöte" anzusprechen ist. Von den Freimaurermusikern im engern Umkreis Mozarts sind die bedeutendsten Wranitzky, Adamberger, Koželuch — die Zugehörigkeit zur gleichen sittlichen Gemeinschaft hat aber, wie bekannt, Koželuch nicht an kleinen Niederträchtigkeiten gegen Mozart gehindert.

Der Hauptteil des Buches gilt natürlich den eignen freimaurerischen Kompositionen Mozarts, den kleineren Gelegenheitswerken, zu deren jedem Nettl etwas Wertvolles zu sagen weiß, und vor allem der „Zauberflöte". Über die vorhandene Literatur — das letzte Glied der langen Reihe ist ein charmantes Büchlein von Edgar Istel (1928: „Die Freimaurerei und Mozarts Zauberflöte") — geht Nettl besonders durch eine genaue Untersuchung von Jean Terrassons Roman „Sethos" hinaus. Die unmittelbare Abhängigkeit Schikaneders von der Übersetzung dieses Romans durch Mathias Claudius ist an einigen Stellen mit Händen zu greifen. Die Ausdeutungen des Werks werden untersucht: im jako-

binischen, konservativen und (einzig richtigen) freimaurerischen Sinn; die Umdichtungen und Fortsetzungen: die Goethes und die von Peter Winter komponierte von Schikaneder selbst. Besonders aber das Werk selber: sein „Humanitätsstil", seine Symbolhaftigkeit. Wieder erweist sich, daß es im Leben eines Genius kaum einen Zufall gibt, daß Mozarts Verbindung mit dem Freimaurertum, die mit seiner Vertiefung in den polyphonen Stil zusammentrifft, gleichsam vorbestimmt und von tiefem, umbildenden Einfluß auf Leben und Werk war. Nettl erkennt schon in den maurerischen Kompositionen Naumanns die symbolischen Beziehungen zwischen gewissen Rhythmen und dem maurerischen Ritual, zwischen der Ligatur, bestimmten Vorhaltssequenzen und dem Begriff oder Symbol der „Kette". Ich kann mich des Eindrucks nicht erwehren, daß derartige Beziehungen auch in Mozarts Instrumentalmusik ihre Rolle gespielt haben, will aber diesen Faden „jetzt und hier" nicht weiter verfolgen.

Otto Erich Deutsch hat in seiner Studie „Mozart und die Wiener Logen" zu Nettls Buch einige Berichtigungen von Wert beigesteuert. Als einziges Corrigendum darüber hinaus wäre zu sagen, daß (S. 165) Mozart nicht mehr Friedrich II. vorgespielt hat.

A. E.

Parker, D. C. Georges Bizet. His Life and Works. Popular edn. 8°, VI, 278 S. London 1933, Paul Kegan. 3/6 sh.

Peyser, Ethel. How to Enjoy Music Diags. and Music. 8°, XIV, 164 S. London 1933, Putnam. 7/6 sh.

Pulver, J. Johannes Brahms. Popular edn. 8°, XIV, 377 S. London 1933, Paul Kegan. 3/6 sh.

Ricca, V. Vincenzo Bellini. Impressioni e ricordi con documenti inediti. 226 S. Catania 1932, N. Giannotta.

Roberts, Mary Newlin. Young Masters of Music. 8°, IX, 307 S. New York 1931, T. Y. Crowell Co.

Saint-Cyr, M. Musicisti italiani contemporanei. 8°. Roma 1932, De Sanctis.

Sesini, Ugo. La notazione comasca nel Cod. Ambrosiano E. 98 sup. (Studi e testi liturgico-musicali.) 4°, 34 S. Milano (1932), Casa editrice d'arte e liturgica B. Angelico. 10 L.

Smith, Ralph Fisher. Elementary Music Theory. 8°, 134 S. Boston 1930, O. Ditson.

Stewart, R. How to Pass Music Examinations. 8°, VII, 125 S. London 1933, Putman. 3/6 sh.

Turner, W. J. Music. 12°, 96 S. London 1932, A. & C. Black, Ltd.

Valentin, Erich. Johann Heinrich Rolle. Ein mitteldeutscher Musiker des 18. Jahrhunderts. S.-A. aus: Jahrbuch der Hist. Kommission f. d. Provinz Sachsen u. f. Anhalt, hrsg. von Walter Möllenberg, Bd. 9, S. 109—160. Magdeburg 1933, Selbstverlag der Hist. Kommission, Magdeburg.

Neuausgaben alter Musikwerke

Bach, Joh. Seb. Kantate Nr. 128. Auf Christi Himmelfahrt allein. Klav.-Ausz. von Günter Raphael. Text deutsch u. engl. Leipzig 1932, Breitkopf & Härtel. 1.50 RM

Le cappelle musicali di Novara dal secolo XVI a' primordi dell' ottocento. A cura di Vito Fedeli. Istituzioni e monumenti dell' arte musicale italiana. Vol. III. 2°, 348 S. Milano 1933, Ricordi. 160 L.

Frescobaldi, Girolamo. Primo libro d'Arie Musicali per cantarsi nel Gravicembalo e Tiorba a una, a due, e a tre voci. [Firenze 1630.] Trascrizione e interpretazione di Felice Boghen. Prefazione di Arnaldo Bonaventura. 4°, VIII, 72 S. A cura della Sezione Fiorentina dell' Associazioni Musicologi Italiani. Firenze 1933, Stamp. G. & P. Mignani.

Gabrieli, Andrea e Giovanni, e la musica strumentale in San Marco. Tomo II. Canzoni e sonate a più strumenti di Giovanni Gabrieli contenute nelle „Sacrae Symphoniae" del 1597. A cura di Giacomo Benvenuti. Con prefazione di Gaetano Cesari. Istituzioni e monumenti dell' arte musicale italiana. Vol. II. 2°, XCVI, XVI u. 310 S. Milano 1932, Ricordi. 160 L.

Glettle, Johann Melchior (1675). Wein und Musik. Neu und Alt. Für Frauen- u. Männerstimmen mit 2 Violinen (ad libitum) u. Gb. Hrsg. von Willi Schuh. (Schweizer Sing- und Spielmusik. Hrsg. von Alfred Stern u. Dr. Willi Schuh. Heft 10.) 8°, 15 S. Zürich 1933, Hug & Co. 1.10 schw. Fr.

Josquin des Prés. Drei Evangelien-Motetten zu 4, 6 und 8 Stimmen. Hrsg. von Friedrich Blume. Das Chorwerk. Hrsg. von Fr. Blume. Heft 23. 4°, 28 S. Wolfenbüttel 1933, G. Kallmeyer. 3 RM
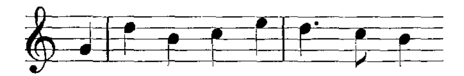
Peuerl, Paul. Neue Paduanen 1611; Weltspiegel 1613; Ganz neue Paduanen 1625. — Isaac **Posch,** Musikalische Tafelfreud 1621, nebst Anhang. Bearbeitet von Karl Geiringer. Denkm. d. Tonkunst in Österreich, XXXVI. Jg., 2. Teil, Bd. 70. 2°, 134 S. Wien 1929, Universal-Edition A.-G.

Paul Peuerl hat, als „Schöpfer der deutschen Variationensuite", schon früh ein lebhaftes, wenn auch nur auf sein Erstlingswerk von 1611 — und fast möchte man sagen, auf ein einziges Stück daraus, die Nummer 7 — beschränktes Interesse der Musikforschung hervorgerufen; es kommt selten vor, daß Riemann und Kretzschmar ein und demselben Meister, wie es hier der Fall war, etwa gleichzeitig ihr Augenmerk zuwandten. Nun haben die DTÖ das gesamte vollständig erhaltene Werk Peuerls vorgelegt, drei Opera (von einem vierten Opus, „Ettliche lustige Padovanen, Intradn, Galliard, Couranten und Däntz", Nürnberg 1620, ist nur die Tenorstimme noch vorhanden), und Karl Geiringer, der Herausgeber, hat im 16. Band von Guido Adlers „Studien" den nötigen geschichtlichen Kommentar dazu geliefert.

Zunächst hat Geiringer über Peuerls Leben alle noch erreichbaren Daten und Dokumente zusammengefaßt. Über die Angaben im „Riemann" [11] hinaus ist da zu vermerken, daß Peuerl in den 70er Jahren des 16. Jahrhs. geboren sein mag, daß es die protestantische Schulkirche in Steyr in Oberösterreich war, an der er seit 1609 fünf Jahre erst probeweise, bis 1624 dann aber endgültig als Organist tätig war, daß die rücksichtslos durchgeführte Gegenreformation ihn seiner Stellung beraubte, und daß er vermutlich Anfang 1625 unter Hinterlassung einer Witwe und von Waisen gestorben ist. Die Widmungen seiner Werke zeigen merkwürdige Beziehungen zu dem Grafen Georg Henckel-Donnersmarck und zu Johann Casimir Herzog zu Sachsen.

Von den 12 Suiten des berühmten Erstlingswerks Peuerls haben zehn die feste Folge: Padouan — Intrada — Dantz — Galliarda; die Nummern 11 und 12 sind mit Padouan und Dantz unvollständig. Geiringer macht nun deutlich, daß die Mittelsätze dieser Suite, Intrada und Dantz, nichts andres sind als Courante und Allemande, und daß Scheins sechs Jahre später erschienenes „Banchetto musicale" unbedingt auf Peuerlscher Grundlage aufgebaut — und nur durch den Wechsel von Vier- und Fünfstimmigkeit bereichert ist. Immer wird merkwürdig bleiben, welch eine Einheit Peuerl in seiner Suite fast aus dem Nichts geschaffen hat. Er hat sie erreicht nicht bloß durch die „Verschränkung zweier Tanzpaare", sondern vor allem durch das Prinzip der Variierung, wobei als Thema nicht etwa die Padouan, das erste Stück der Suite, fungiert, sondern das dritte, der einfache Dantz. Die Paduana ist im Gegenteil die reichste und sozusagen entfernteste Variation des Dantz und nähert sich bereits dem Charakter eines stilisierten, rein kammermusikalischen Einleitungstückes, indes die drei übrigen Glieder der Suite immer noch als getanzte Stücke denkbar sind.

Geiringer weist auf den Reichtum von Peuerls Variationsprinzip hin und analysiert insbesondere die 4. Suite (mixolydisch) mit dem uns so vertrauten Motiv:



Das Erstaunlichste an Peuerls Technik ist die gelegentliche „strenge" und doch ganz ungezwungene Arbeit: in der 2. Suite (phrygisch) ein richtiger Kanon zwischen Cantus und Tenor in pars II der Padouan; in der 5. (transpon. dorisch) ist der Cantus gegen die kompakten drei Unterstimmen gestellt, wobei aber der Tenor dem Cantus kanonische Antwort gibt. Einmal (8) bringt die Galliarde das Kopfthema in Umkehrung. Die beiden fragmentarischen Suiten zeichnen sich aus durch harmonische „Modernität". In dem unvollständig erhaltenen Werk Peuerls von 1620, das 14 Suiten und zwei Instrumental-Canzonen enthält, besteht die Suite aus Padouan, Intrada (oder Couranta oder Galliarda) und

Dantz, da aber der „Proportz" des Dantz vermutlich improvisiert wurde, ist wohl auch diese Suite als viersätzig vorzustellen.

Über Peuerls „Gantz neue Padouanen / Auffzüg / Balleten / Couranten / Intraden / und Däntz / ... mit dreyen Stimmen" (1625) sagt Geiringer mit Recht, daß wir „es hier mit einem der wichtigsten Werke aus der Frühzeit der deutschen Instrumentalmonodie zu tun haben". Es sind „Triosonaten" für ein Discant-, ein Tenorinstrument und stützenden Baß; jedem der beiden Instrumente ist der Baß partiturmäßig beigegeben; doch stellt Peuerl auch alle übrigen Besetzungsmöglichkeiten frei, von der Transposition des Tenors eine Oktave höher bis zur Ausführung auf zwei Tasteninstrumenten! Die formale Vollendung und zyklische Rundung der Variationensuiten ist hier durchaus gelockert, bis zur Auflösung; der Verarmung an „Stil" hält die zukunftsträchtige Bereicherung an Experiment die Waage. Die Suite reduziert sich auf zwei Stücke, meist die Folge Padouan — Courant; aber es gibt auch eine Folge Ballett — Courant — Galliard von engstem motivischem Zusammenhang, es gibt auch Einzelstücke verschiedenster Art und Form, etwa eine siebenteilige Serenata von buntestem Wechsel. Unmöglich, ohne breitesten Raum dem Inhalt des Werkes gerecht zu werden: ich muß auf Geiringers kluge Ausführungen verweisen. Auf eine Frage vermeidet G. einzugehen: auf Peuerls Verhältnis zur gleichzeitigen italienischen Instrumentalkunst. Steyr liegt zu südlich, als daß es da nicht Beziehungen geben sollte. Aber auch die (dem gleich zu erwähnenden Vokalwerk beigegebenen) zwei Canzonen Peuerls beweisen eine hohe Selbständigkeit dem italienischen Vorbild gegenüber — dies Vorbild liegt allerdings vor Frescobaldis Variationen-Canzon, nämlich noch bei den Maschera, Gabrieli und andern Venezianern und Oberitalienern. Auch die Verwendung dieser Stücke ist fraglich. War es Tafelmusik, Kammermusik, waren es echte Tanzstücke? Was ist das „Preitspill", von dem in der Bestallung Peuerls die Rede ist?

So fortschrittlich Peuerl in seinen Instrumentalwerken, so wenig ist er es in seinen fünfstimmigen Liedern „auf weltliche moralische Text", dem „Weltspiegel" von 1613. Schon die Dichtungen, soweit diese Bezeichnung gestattet ist, gehen auf alte Überlieferung zurück, wenn sie auch der Form nach modisch, etwa als „madrigalische Canzonetten" anzusprechen sind. Diese „weltlichen" moralischen Lieder, erfüllt von lehrhafter Betrachtung der bösen Welt, nähern sich dem geistlichen Lied, wenn das Sinnsprüchliche sich dem Himmel zuwendet. Ein Stück (Nr. 5, „Frölich zu seyn") ist, auch textlich (Lob der Geselligkeit mit Musik, eine Canzonetta im Sinn Haßlers, mit Springtanz als Abschluß. Auch Nr. 8 geht vielleicht unmittelbar auf italienisches Vorbild zurück. Die andern Stücke, fast alle in der Form a a' b, Stollenpaar und Abgesang, sind madrigalesk verschleierte, mehrstimmige Lieder, von starker kontrapunktischer Betontheit; manche monoton und ernst bis zur Wehleidigkeit, wenige so wohlklingend und farbig wie Nr. 12 mit seinem leisen choralischen Einschlag.

Bemerkt sei noch, daß Geiringer fünf Variationensuiten und die zwei Canzonen des Bandes in Einrichtung für den praktischen Gebrauch 1931 bei Gg. Kallmeyer in Wolfenbüttel herausgegeben hat (Beihefte zum Musikanten II, 12).

* * *

Ist Peuerl eine einigermaßen musikgeschichtlich bekannte Größe, so ist die Vorführung von Isaac Posch die Bekanntschaft mit einem fast völlig, und völlig zu Unrecht Verschollenen. Auch hier bedarf die Biographie in Riemann [11] dank Geiringers Forschung einer Umgestaltung. Posch ist seit 1614 nachweisbar als Organist im Dienst der Stände von Kärnten, vermutlich an St. Egyd in Klagenfurt (nicht in Laibach), und in Klagenfurt muß er auch 1621 oder 1622 gestorben sein. Zwei Instrumentalwerke, eine „Musicalische Ehrenfreudt" (1618) und „Musicalische Tafelfreudt" (1621), beide zusammengefaßt in eine Gesamtausgabe von 1626, sowie ein Werk mit „Concerti ecclesiastici" (alla Viadana) von 1623 sind von ihm erhalten. Der Denkmälerband enthält, leider, nur das Instrumentalwerk von 1621, fünf- und vierstimmige Tanzstücke oder vielmehr Tanzpaare — Paduana / Gagliarda fünf-, Intrada / Couranta vierstimmig. Hier wissen wir auch Bescheid über die Verwendung der Stücke. Posch hat sie „über die Tafel zu musizieren" bestimmt, zugleich aber auch ihre kammermusikalische Schwierigkeit und Kunstfülle betont. In der Tat handelt es sich um das außerordentliche Werk eines außerordentlichen Musikers. Noch näher als Peuerl sitzt er den italienischen Quellen, ohne die Tradition der deutschen Tanzsuite zu verlassen. Das motivische Figurenwerk ist viel reicher als bei Peuerl; die Imitation weicht dem konzertierenden Wechselspiel namentlich der beiden Oberstimmen. Es gibt Echos, es gibt eine chromatische Intrade und Paduane. Geiringer, der in Beiheft XVII

der DTÖ Poschs Gesamtwerk (nicht bloß die veröffentlichten Tanzstücke) würdigt, hat Recht, wenn er Posch „mit zu den stärksten und sympathischsten Begabungen seiner an großen Musikern wahrlich nicht armen Zeit" zählt. Es wäre sehr zu begrüßen, wenn die DTÖ auch Poschs Gesamtwerk zugänglich machen wollten, vor allem seine Cantiones sacrae zu 1—4 Stimmen: eins der frühesten Werke geistlicher Monodie und Konzertmusik auf deutschem Boden. A. E.

Mitteilungen

- Prof. Dr. Fritz Stein in Kiel ist an Stelle von Prof. Dr. Georg Schünemann zum Direktor der Staatl. Hochschule für Musik in Berlin ernannt worden.

- Privatdozent Dr. Friedrich Blume (Berlin) wurde vom Preußischen Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung beauftragt, während des Sommersemesters die Vertretung des als Direktor an die Hochschule für Musik in Berlin berufenen Prof. Dr. F. Stein an der Universität Kiel durch Abhaltung von Vorlesungen und Übungen, sowie in der Leitung des Kieler Musikwissenschaftlichen Seminars wahrzunehmen. Dr. Blume wird gleichzeitig seine Berliner Lehrtätigkeit in der bisherigen Weise aufrechterhalten.

- Der preußische Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung hat Herrn Dr. Friedrich Blume zum außerordentlichen Professor in der Philosophischen Fakultät der Universität Berlin ernannt.

- Der Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Leipzig ist dem bisherigen Privatdozenten Dr. Helmut Schultz, ehemaligen Assistenten von Prof. Dr. Theodor Kroyer, übertragen worden. Das sächsische Volksbildungsministerium hat dabei bedauerlicherweise, aus Gründen der Sparsamkeit, die bisherige ordentliche Professur, die Kretzschmar, Riemann, Abert innehatten, in ein Extraordinariat zurückverwandelt.

- Dr. Otto zur Nedden, seit dem Sommersemester 1930 Assistent am Musikinstitut und Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Tübingen, habilitierte sich an der Philosophischen Fakultät Tübingen für das Fach der Musikwissenschaft. Die Habilitationsschrift lautete: „Der konzertierende Stil. Ein Stilprinzip der Musikgeschichte", das Thema der Probevorlesung: „Musik und Musikpflege im Zeitalter der Reformation", die Antrittsvorlesung: „Persönlichkeit und Wertidee in der Musikgeschichte".

- Dr. Otto zur Nedden, Privatdozent an der Universität Tübingen, wurde als stellvertretender Ministerialberichterstatter für das Kunstreferat in das Württ. Kultusministerium berufen und ihm die Amtsbezeichnung Regierungsrat verliehen.

- Vom 29. Juli bis zum 4. August findet in Cambridge ein Kongreß der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft statt, dessen Vorträge und Mitteilungen von einer großen Anzahl von kirchlichen Veranstaltungen und andern Konzertdarbietungen jeder Art begleitet sein werden: vor allem wird die Cambridge University Musical Society, im Verein mit andern Musikverbänden, ein „Festival of English Music (1200—1700)" durchführen.

Die Themen für die Vorträge sind beschränkt aufs Gebiet der englischen Musik und auf deren Beziehungen zur Musik andrer Länder. Jeder der vier eigentlichen Kongreßtage ist einer Gruppe dieser Vorträge gewidmet, und zwar 1. der Kirchenmusik, 2. der profanen Musik, 3. dem Volkslied und Folklore, und 4. der Musik fürs Theater. Da die Zeit für die Vorträge begrenzt ist, sind die Teilnehmer gebeten, die Themen sobald als möglich dem Kommittee mitzuteilen, das für die angenommenen die angemessenen Zeiten festsetzen wird. Mss. in Deutsch und Italienisch sind zu schicken an Herrn Prof. Johannes Wolf, Berlin; in Französisch an Mr. André Pirro, Paris; in Englisch an Prof. Edward J. Dent, Cambridge. Die Teilnahme am Kongreß ist abhängig von der Zahlung von 10 shillings, zahlbar bei der Ankunft in Cambridge. Die Generalversammlung der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft findet am 2. August statt.

- Zum 10jährigen Bestehen der Orchesterschule der Sächsischen Staatskapelle fand im staatlichen Schauspielhaus zu Dresden eine Morgenfeier statt: „Musik Kurfürstlich-Sächsischer Hofkapellmeister des 18. Jahrhunderts". Bei dieser Gelegenheit wurde neben In-

strumental- und Vokalwerken von Naumann, Hasse, Heinichen das bis gegen 1800 sehr beliebte Singspiel „Der Alchymist“, Text von A. G. Meißner, Musik von Joseph Schuster (Uraufführung Dresden 1778) in einer Neubearbeitung von Dr. Richard Engländer sehr erfolgreich zur Wiederaufführung gebracht (vgl. dazu den Aufsatz über Schuster in der ZfM XI).

– Die „Vereinigung zur Pflege alter Musik“ in Hamburg (Edith Weiß-Mann) hat in diesem Musikwinter u. a. am 12. Febr. Bachsche Werke auf Cembalo und Clavichord, Klavierwerke von Ph. Em. Bach und D. E. v. Grotthuß, Gesänge von Hasse und Haydn, am 30. April das „Musicalische Opfer“ Bachs zur Aufführung gebracht.

– In der Jesuitenkirche zu Koblenz ist unter Leitung von Josef Buschmann am zweiten Osterfeiertag die dreistimmige *F*dur-Messe von Cherubini zur Aufführung gebracht worden. Buschmann hat das Werk etwas verkürzt, und, da er über kein Orchester verfügt, die Orchesterpartitur in eine Orgelbegleitung umgeschrieben. Damit ist für die Wiederbelebung der elf Messen Cherubinis (von denen nur fünf im Druck erschienen sind) ein weiterer bedeutsamer Schritt getan.

– Musik in schweizerischen Bibliotheken. Von den schweizerischen Landes-, Kantons-, Stadt- und Universitätsbibliotheken haben nur zwei über ihre Musikbestände Spezialkataloge veröffentlicht: die Landesbibliothek in Bern (Musik schweizerischer Herkunft seit 1848) und die Universitätsbibliothek in Basel (einstweilen nur Bd. I, praktische Musik, über die Musikhandschriften des 13.—17. Jahrhunderts orientiert außerdem der alte Katalog von Richter. Die Abteilungen Geschichte, Theorie usw., kurz die Bücher über Musik, sind in Basel in einem besonderen handschriftlichen Zettelkatalog zusammengestellt). Die übrigen Bibliotheken geben über Musik nur in den gedruckten allgemeinen und in ihren Zettelkatalogen Auskunft. Dem Spezialforscher sind natürlich die schweizerischen Standorte vieler älteren Werke zum großen Teil bekannt, aber wer z. B. bei Eitner nach solchen sucht oder sich wenigstens ganz gern darauf hinweisen ließe, wird sehr enttäuscht. Nunmehr ist hier Abhilfe geschaffen worden: das Sekretariat der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft in Basel besitzt jetzt einen Zettelkatalog: Musik in schweizerischen Bibliotheken, der endlich nicht nur die Frage beantwortet, ob dies und jenes Werk in der Schweiz vorhanden ist, sondern auch die weitere, was eigentlich da ist. Natürlich nur in bestimmten Grenzen: aufgenommen werden konnte nur, was in gedruckten Katalogen verzeichnet war. Was fehlt, mag nicht wenig sein, denn nicht überall ist alles in den gedruckten Katalogen zu finden, was die Bibliothek besitzt, ganz abgesehen von der zeitlichen Beschränkung auf das Erscheinungsjahr der Kataloge. Es fehlen also in dem neuen Katalog vor allem die Eingänge seit der Bestandsaufnahme der einzelnen Bibliothekskataloge, und ferner die Bestände von Basel und der Landesbibliothek in Bern, da wie gesagt hiefür Spezialkataloge vorhanden sind.

Was aber in den gedruckten Katalogen zu finden war, ist aufgenommen worden, wobei in systematisch geordneten Katalogen eine Beschränkung auf die Abteilung Kunst und Musik natürlich nicht angängig war. Unter „Kirche“, „Unterricht“ und ähnlichen Titeln findet sich bekanntlich außerordentlich viel Musikalisches.

Eine ziemlich allgemein gehaltene systematische Einteilung schien vorerst zu genügen: praktische Musik einerseits, Theorie, Geschichte usw. andrerseits. Der erstgenannten Abteilung sind eingeordnet die Gesangbücher und angegliedert die liturgischen Bücher des katholischen Gottesdienstes (Antiphonarien usw.), der theoretischen Abteilung die Liedertexte (vorwiegend Volksliederdrucke und Volksliedersammlungen) ohne Noten, und eine Abteilung: Textbücher größerer Konzert- und Bühnenwerke, nach Komponisten geordnet, soweit die Hilfsmittel dies ermöglichten.

Der Katalog umfaßt vorläufig die Musikbestände folgender Stadt- und Kantonsbibliotheken: Aarau, Bern (ohne die Landesbibliothek), Biel, Chur, Frauenfeld, Freiburg, Genf, Glarus, Lausanne, Liestal, Lugano, Luzern (Kantons- und Bürgerbibliothek), Neuchâtel (Bibliothèque de la ville und bibl. de la société des pasteurs), St. Gallen (Vadiana, Stifts- und Staatsbibliothek), Sarnen, Schaffhausen (Stadt- und Ministerialbibliothek), Schwyz, Solothurn (Stadt- und Kantonsbibliothek), Thun, Winterthur, Zürich (einstweilen nur die ehemalige Stadtbibliothek bis 1897), Zug. Dazu kommen ein paar Spezialbibliotheken, wie

Pruntrut (Inkunabeln), die Luzerner Kapuzinerbibliothek, und das Stift Einsiedeln, von dem handschriftliche Teilkataloge einzelner Abteilungen, darunter die Johann Christian Bach-Sammlung, zu Gebote standen.

Um wenigstens einen ganz allgemeinen Eindruck des Vorhandenen zu geben, nenne ich aus der älteren Zeit einige Namen, bei denen Eitner keine oder ungenügende (wenn nicht unrichtige) schweizerische Standorte angibt. Vorhanden sind also aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts (abgesehen von noch früheren Manuskripten oder Inkunabeln): Pierre Colins Liber octo missarum 1541, Feraboscos Primo libro di madrigali 1542, Forsters Liedlein 1549, Morlays Chansons 1552, Passettos Madrigali 1541, und die Melopoiae des Tritonius von 1507, dazu einige anonyme Sammlungen, z. B. der bekannte Liber selectarum cantionum, Augsburg 1520, mit den Kompositionen von Senfl, Josquin, Obrecht usw. Dann aus der zweiten Jahrhunderthälfte: Messen von Asola, die Sacrae cantiones von Andrea Gabrieli 1590, Haßlers Cantus missae 1599, die Lautenstücke von Jobin 1572, Magnificat von Lasso (1587 und 1590, und auch dessen Magnum Opus von 1604), die Lieder von Lechner 1576, die Hymni von Le Febvre 1596, Paladins Livre de tablature 1560, Regnarts teutsche Lieder 1574, Scarabellis Magnificat 1597.

Von den theoretischen Sachen seien hier, wo es sich ja nur um einen kurzen Hinweis handelt, wenigstens folgende Autorennamen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts genannt: Bild, Boemus, Cochlaeus, Jac. Faber, Frosch, Gaforio, Glarean, Heyden, Jordanus, Keinspeck, Lampadius, Listenius, Nachtgall, Prasperg, Psellius, Sacrobusto, Wollick, Ziraldus. Daß die Bestände aus dem 17. und besonders aus dem 18. Jahrhundert unvergleichlich reicher sind, ist selbstverständlich.

Eine Erweiterung des Katalogs ist geplant, es würde uns aber freuen, wenn schon die jetzige Mitteilung nicht nur den schweizerischen, sondern auch den auswärtigen Fachleuten dienlich sein könnte. Zur Auskunft ist das erwähnte Sekretariat der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft, Basel, Blumenrain 17, gern bereit.

Edgar Refardt.

Kataloge

M. Glogau jr., Hamburg 36. Antiquariats-Katalog 81. Kunst — Musik [Nrn. 674—765] — Theater — Zeitschriften.

Buch- u. Kunst-Antiquariat **Harry Hirsch**, Hamburg 5. Auktions-Katalog 10 (4. u. 5. Juli 1933). Musik: Nrn. 947—949, 1946—1948.

J. A. Stargardt, Berlin. Kat. 339. Autographen aus allen Gebieten. II. Kunst. Nrn. 226-311, darunter eine Reihe Briefe u. Mss. neuerer Musiker (Brahms, Bruckner, Liszt, Loewe, Meyerbeer, Schumann, Wagner, Hugo Wolf).

Juni/Juli — **Inhalt** — 1933

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, Berlin-Schöneberg, Nymphenburgerstr. 10
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft
Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft
Elftes/Zwölftes Heft 15. Jahrgang Aug./Sept. 1933

Erscheint monatlich
Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos

Mitteilung der Deutschen Musikgesellschaft

EINLADUNG

zur

Mitglieder-Versammlung am Sonnabend, dem 30. September 1933, nachmittags 15 Uhr im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Leipzig, Täubchenweg 2c, Grassi-Museum

Tagesordnung:

1. Rechenschaftsbericht des Vorstands
2. Rechenschaftsbericht des Schatzmeisters
3. Entlastung des Vorstandes und des Direktoriums
4. Festsetzung des Mitgliedsbeitrags und des Haushaltplans
5. Wahl des Direktoriums und des Vorstands
6. Antrag Prof. Dr. Schering (Berlin) auf Neuordnung der Gesellschaft
7. Bericht der „Abteilung zur Herausgabe älterer Musik“
8. Beratung der Satzung
9. Sonstiges

Der Vorstand
i. A. **Max Schneider**

Zur Weiterentwicklung der modalen Rhythmik

Von

Heinrich Sowa, Berlin-Halensee

Die musikalischen Gelehrten der ars antiqua berichten, daß das erste Stadium der Weiterentwicklung der modalen Rhythmik in die Zeit von 1272—1279 zu setzen ist. Das rhythmische Geschehen dieses Zeitabschnittes soll hier besprochen werden. Als erster Berichterstatter tritt der geschätzte[1] englische Anonymus IV auf, der um 1272 eine Studienreise nach Paris unternahm. Als zweiter Augenzeuge der rhythmischen Neuerungen ist ein poetisierender Traktatist ebenfalls unbekannten Namens anzusehen, dessen datierte Schrift im Jahre 1279 handschriftlich und im Jahre 1930 im Druck[2] erschienen ist; hier wollen wir ihn kurz An[onymus] S nennen.

Die mehrstimmigen Kompositionen rhythmisierte man durch schriftlich nicht bezeichnete und daher unsichtbare Taktgrenzen in Gestalt dreiteilig gemessener Perfektionen, die unermüdlich aneinandergereiht und mit unnachsichtlicher Strenge und Korrektheit ausgezählt wurden, maschinenmäßig genau und schablonenhaft. Äußerlich prägte man den Rhythmus nur durch genau festgelegte Gruppierungen der quadratischen Noten aus und besaß VI rhythmische Reihen oder Modi, welche den linearen Melodien aufgenötigt wurden:

Modus I 𝅗𝅥 ♩ × x trochäisch

Modus II ♩ 𝅗𝅥 × x jambisch

ultramensurabiles:

Modus III 𝅗𝅥. ♩ 𝅗𝅥 × x – ◡ – in stilisierten, übermensurierten Daktylen: transmutiert nach Modus VI ♩ ♩ ♩

Modus IV ♩ 𝅗𝅥 𝅗𝅥. × x ◡ – – in stilisierten, übermensurierten Anapästen: transmutiert nach Modus VI ♩ ♩ ♩

Modus V 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. × x – – in stilisierten, übermensurierten Spondäen: transmutiert nach Modus II ♩ 𝅗𝅥

Modus VI ♩ ♩ ♩ × x tribrachisch.

Die durch scholastische Spitzfindigkeiten nicht gehemmten Sänger nahmen nun an der widernatürlichen und fremdartigen Messung des Daktylus Anstoß, da sein andauerndes rhythmisches Stolpern ermüdete. Ihre Unzufriedenheit steigerte sich, weil die Rhythmen im Modus IV musikalisch noch weniger befriedigten. Langweilig und stupide schien ihnen der Modus V mit seinen fortwährenden übermensurierten Längen einherzuschreiten. Da sie aus sich selbst heraus nicht die Kraft zu einer grundlegenden kompositorisch-rhythmischen Änderung besaßen, ließen sie sich gehen und

[1] Coussemaker, Scriptores I, 350a.

[2] Vgl. des Verfassers Dissertation „Ein anonymer glossierter Mensuraltraktat 1279“, Kassel 1930.

sangen jede Note im Modus III und IV gleichlang, nämlich in Viertelnoten und rhythmisierten demnach in müheloser und unbekümmerter Frische im Modus VI. Durch diesen später autorisierten Vorgang war die modale Rhythmik auf willkommene Weise vereinfacht und gesundet. Gerade weil der Modus V viele Motetten durch allzu ruhige Pfundnoten fundamentierte, mußte auch er der Entwicklung dienstbar sein; seltsamerweise tauchte er im lebhafteren und hinkenden Modus II unter.

Mithin existieren jetzt nur noch die drei Modi I, II, VI. Der Rhythmus bleibt nach wie vor in der göttlichen Dreieinigkeit verankert und vermeidet strengstens eine zweiteilige Deutung. Die drei aus der Praxis ausscheidenden Modi III, IV, V hatten ein Alter von vermutlich 72 Jahren erreicht, so daß ihr unbekannter Schöpfer auch ihren Untergang erlebt haben dürfte. Das Untertauchen und Hinüberwechseln der Modi nennt man modale Transmutation.
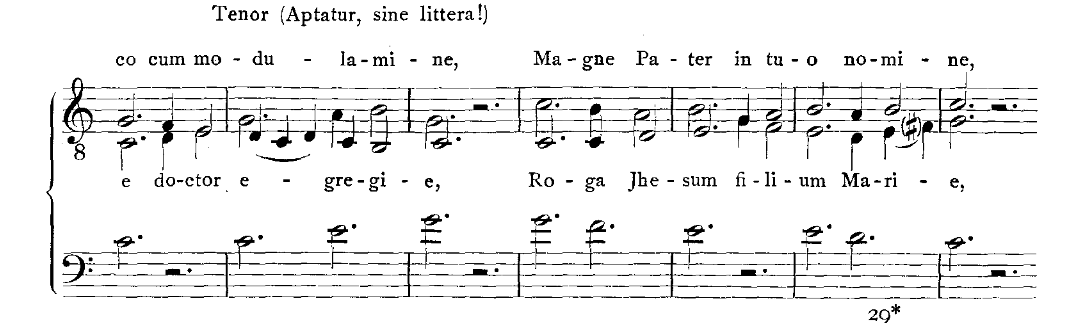
Als der An. S seinen Traktat über Mensuralmusik im Jahre 1279 fertiggestellt hatte, war die Modusverwandlung im Motettenrepertoire schriftlich noch nicht durchgeführt. Die meinerseits früher ausgesprochene Befürchtung, es möchte dann die modale Transmutation sich als Spekulation des An. S herausstellen und in die musikalische Praxis jener Zeit keinen Eingang gefunden haben, erweist sich nunmehr als unbegründet; denn die Modusverwandlung kann sehr leicht improvisiert werden, so daß die Sänger die alten Pergamente mit dem nicht umgeschriebenen Notenmaterial weiter benutzen konnten. Daher ist auch der Ruf des An. S nach einem Arrangeur im Jahre 1279 ungehört verhallt.

Wir wollen nunmehr das Experiment eines schriftlichen Arrangements andeuten, damit bei künftigen Motettenaufführungen zuerst die ältere rhythmische Langfassung im Modus longus, dann aber die dem rhythmischen Modegeschmack folgende Transmutation im jüngeren Modus brevis geboten werden kann.
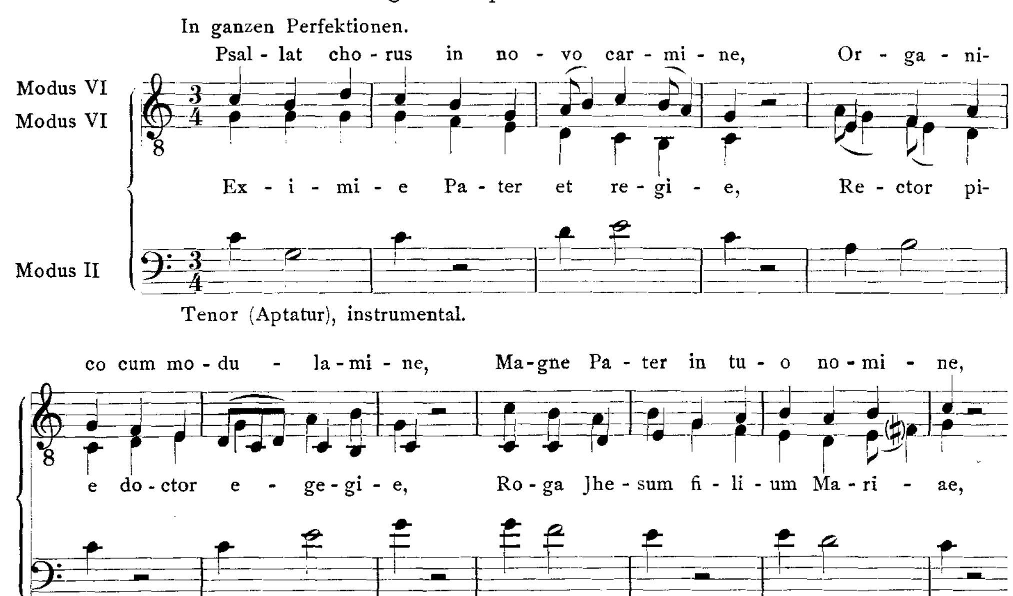
Geistliche Motette am Patronatsfeste des hl. Nikolaus
Bamberg Ed. IV 6, fol. 16′

Lange Fassung im Modus longus vor etwa 1272

In halben ‚Takten‘.
Psal - lat cho - rus in no - vo car-mi - ne, Or - ga - ni-
Modus III
Modus III
Ex - i - mi - e Pa - ter et re-gi - e, Re - ctor pi-
Modus V
Tenor (Aptatur, sine littera!)



Kurze Fassung im improvisierten Modus brevis



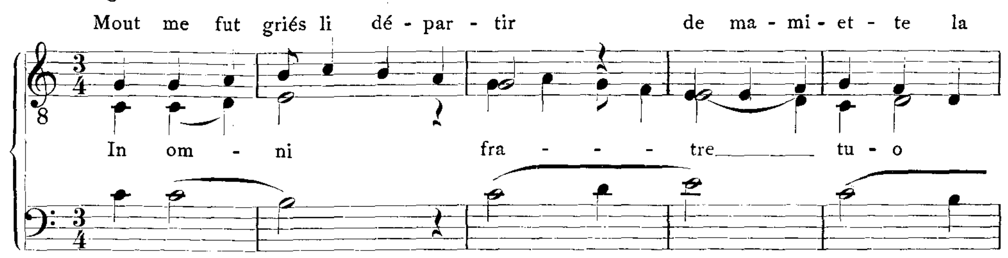
Bei der Herstellung der rhythmischen Kurzfassung darf nichts geändert und nichts hinzugefügt werden. Und doch verwandelt sich die dreizeitige Longa zur Brevis, Brevis bleibt Brevis, die zweizeitige Brevis altera wird ebenfalls zur einzeitigen Brevis. Konjunkturen bleiben Konjunkturen, Semibreves verbleiben als Semibreves. Um diese Tatsache illustrieren zu können, müßten wir jetzt die Nikolausmotette in Mensuralnotenschrift wiederum in zweifacher Ausfertigung umschreiben; die Ligaturen würden dann ihr Aussehen und ihre Proprietät ändern, aber doch Ligaturen bleiben; außerdem würden die zahlreich aufeinanderfolgenden einzelnen Breves und Semibreves den Augen etwas zur Last fallen, die vergeblich nach einem trennenden Punkt als Taktstrichgrenze Ausschau hielten. Dieser Punkt kam sehr bald und ist schon in Montpellier H 196 nachweisbar.

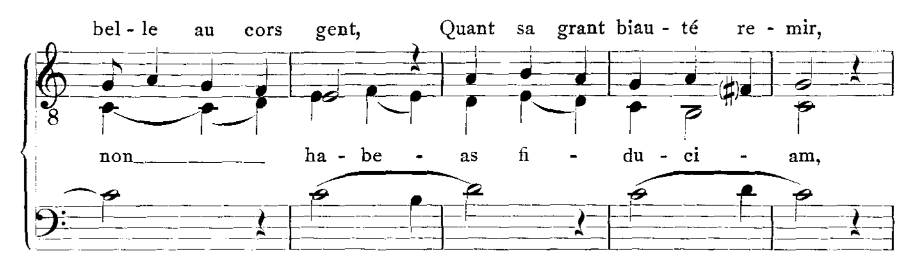
Zuerst erschien der Ausspruch des An. S befremdend, daß man auch umgekehrt eine jede beliebige kurze Rhythmusfassung mit den Modi I II VI in eine lange mit III IV V zurückverwandeln könne. Für die gesangliche Praxis der alten Zeit wäre ein solches Beginnen wohl sinnlos gewesen. Der Forschung jedoch gibt diese Möglichkeit den wertvollen Gegenbeweis der historischen Transmutationswahrheit in die Hand, dann aber die bemerkenswerte Feststellung, daß Motetten mit den Modi VI VI II um 1279 komponiert und gleich in der rhythmischen Kurzfassung niedergeschrieben sein dürften. Das erste Viertel der folgenden Motette soll die Modusverschiebung e converso experimentell vorführen; im Triplum werden nach bekannter französischer Art die körperlichen Reize der geliebten Dame reizvoll besungen, während das Duplum den lobenswerten lateinischen Rat gibt, seinem Nächsten keine Liebe zu schenken. Dieses denkwürdige Gesangsduett wird durch einen instrumentalen Tenor fundamentiert, welcher Rhythmen im Modus I und II mischt; im Experiment der Re-Transmutation wird aus der rhythmischen Mischung der neutrale Modus V:

Weltliche Motette aus Montpellier H 196, 66″

Originale Rhythmik im Modus brevis

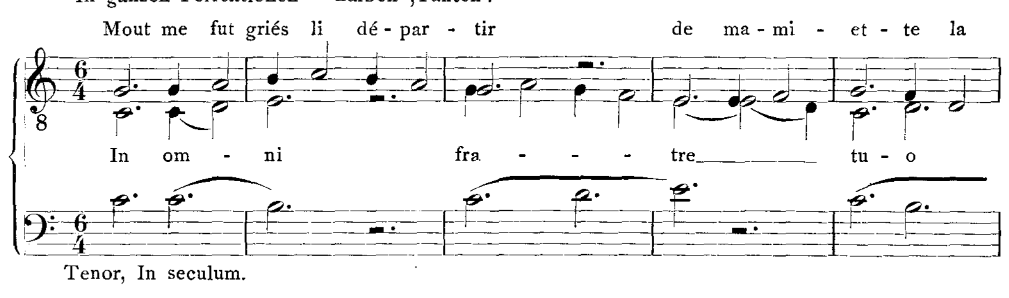
In ganzen Perfektionen.

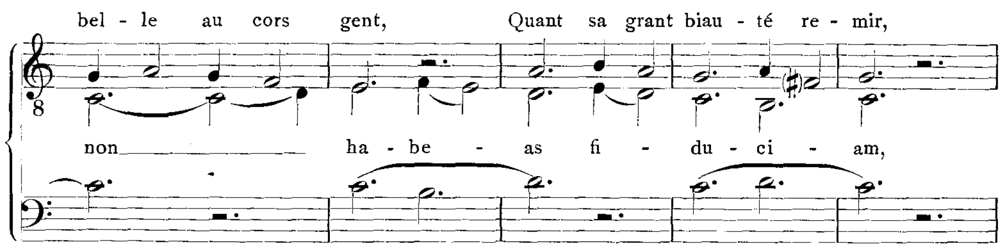




Experiment einer Re-Transmutation in den Modus longus

In ganzen Perfektionen = halben ‚Takten'.





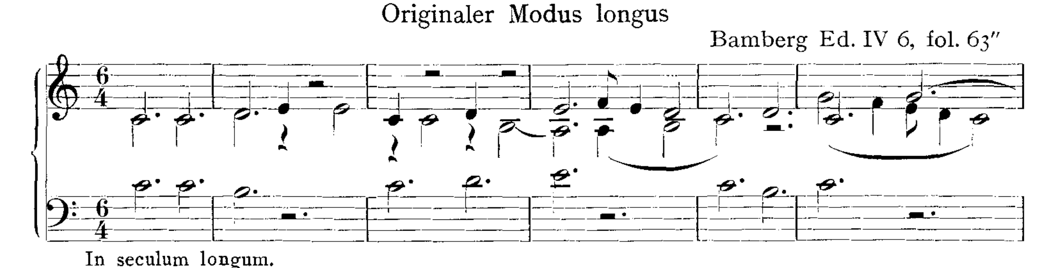
Der Tenor dieses zweisprachigen Motettenausschnittes steht in der Hauptsache im Modus I. Das ist sehr auffällig, weil schon allein die kommenden Kompositionsanfänge zeigen werden, daß der In seculum-Tenor gewöhnlich in II lief. Da nun der An. S von einem Modusaustausch V→I und umgekehrt I→V nichts berichtet, so sind wir unserem Experiment der Re-Transmutation zu dieser neuen Entdeckung Dank schuldig.

Die Pausenwerte werden beim Verwandlungsakt der Modi überall wie Notenwerte behandelt. Ganz offensichtlich wird der Pausenumtausch bei der Transmutation der Hoketus. Letztere liefert außerdem den Beweis, daß die modale Transmutation aus Paris, dem Kultur- und Musikzentrum des 13. Jahrhunderts, stammt. Um das Jahr 1272 berichtet der eingangs erwähnte An. IV an der angegebenen Stelle: „Das Beispiel einer Semibrevispause leuchtet allen denen ein, welche einen Modus aus einem anderen Modus abzuleiten oder gegen einen anderen Modus einzutauschen verstehen. Dazu gehören alle die, welche den Modus II von Modus V ableiten, indem sie die Oberstimme oder die Oberstimmen auf ebendenselben Modus II zurückführen. So haben es einige Pariser getan und tun es auch jetzt noch im gallischen Hoket In seculum, den ein Spanier komponiert hat“. Wir sind nun in der Lage, die Hoketuskompositon des Spaniers im originalen Modus longus und brevis, ja darüber hinaus noch eine andere hoketische transmutierte Zwillingsfassung aus Amiens nachweisen zu können, womit unumstößlich bewiesen ist, daß die modale Transmutation in der Praxis der ars antiqua in Übung war.

Instrumental-Hoketus ‚In seculum'

Originaler Modus longus

Bamberg Ed. IV 6, fol. 63''

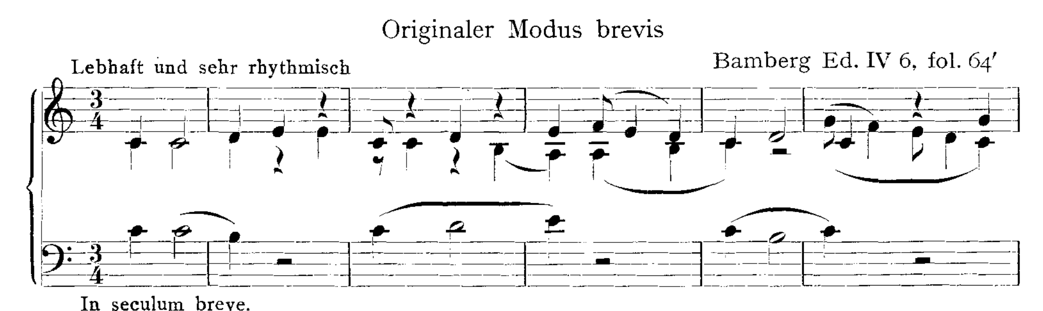


In seculum longum.

Originaler Modus brevis

Lebhaft und sehr rhythmisch

Bamberg Ed. IV 6, fol. 64'
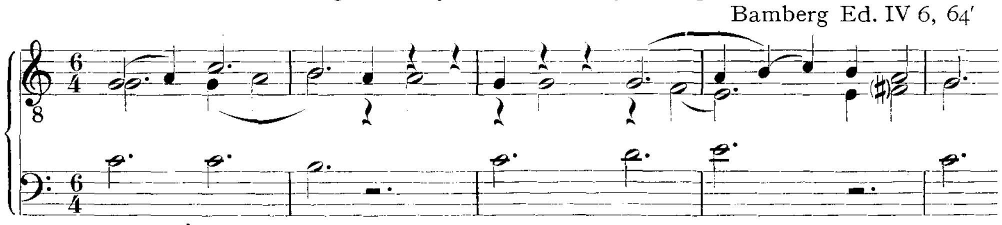


In seculum breve.

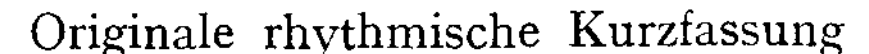
Instrumental-Hoket d'Amiens

Originale rhythmische Langfassung
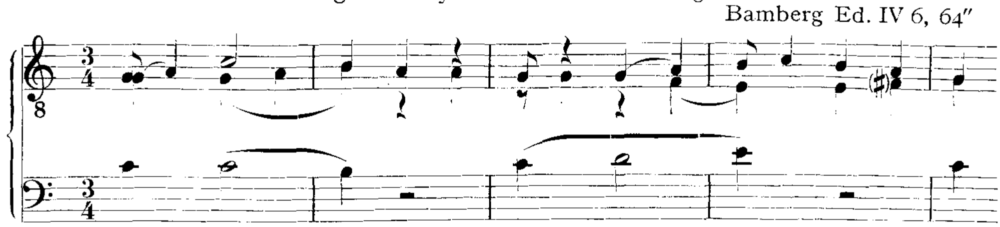
Bamberg Ed. IV 6, 64'



In seculum d'Amiens longum.



Bamberg Ed. IV 6, 64″



Der gallische Hoket In seculum steht in einer ähnlichen Zwillingsfassung auch am Anfange von Montpellier H 196, ist aber noch um ein lebhaft mit Semibreves plapperndes französisches Quadruplum bereichert worden. Die obigen originalen Kurzfassungen enthalten in ihrem weiteren Verlauf kleine rhythmische Freiheiten und Abweichungen, die eine wirksamere Beschleunigung der musikalischen Schluchzer bezwecken und überdies sehr taktfeste Musikanten voraussetzen.

Einige Schwierigkeiten bereitet uns bei den ersten Transmutationsversuchen die Umwandlung der Ersatzwerte, aequipollentiae, diminutiones oder fractiones genannt. Der kontrapunktierende Komponist unserer Tage bedient sich noch der gleichen Technik, wenn er zwei oder drei oder mehrere kleinere Noten gegen eine größere Note setzt; schon in alter Zeit hatte man das eifrige Bestreben dadurch die Melodie auszuschmücken, den sonst gleichförmigen Rhythmus zu verfeinern oder etwaige überschüssige Textsilben in der Melodie unterzubringen. In allen diesen Fällen gilt die Generalregel, daß die Ersatzwerte in zwei oder drei Semibreves verwandelt werden müssen! Es sei daran erinnert, daß vorher vorhandene Semibreves als solche verbleiben. Da aber die Franzosen seit jeher den Wortreichtum schätzen, enthalten die französisch textierten Oberstimmen an und für sich mehr Notenzerlegungen in kleinere Werte; kommt nun die Transmutation mit ihren zahlreichen Breves und speziell umgewandelten Semibrevisnoten hinzu, so ist es verständlich, daß die nachbarliche französische Beweglichkeit dann doppelt im Notenbild zutage tritt.

Von zwei aufeinanderfolgenden Semibreves ist die erste kürzer, die zweite länger, nämlich $^1/_3 + {}^2/_3$ Tempus. Gegen diese Regel lehnte sich um etwa 1275 der superkluge Magister Lambert mit dem Spitznamen Pseudo-Aristoteles auf, indem er sie gerade umgekehrt formulierte. Daher entspann sich zwischen ihm und dem An. S ein leidenschaftlich geführter und mit vielen schmeichelhaften Ausdrücken gewürzter Kampf. Man bedenke, welche Folgen die rhythmische Neuerung Lamberts gehabt hätte, wenn sie durchgedrungen wäre: in Verbindung mit der modalen Transmutation hätte sich die Rhythmik der Ars antiqua mit einem Schlage dem modernen rhythmischen Geschmack genähert. Demgegenüber erhob sich der An. S mit schneidender Polemik und unternahm es mit Erfolg, jenen keineswegs unsympathischen Aristoteles regelrecht zu blamieren; es ist bloß unerfindlich, warum der Kopist in Clm 14523 stets blaphemare statt blasphemare schreibt. Eine ganz abseitige Stellungnahme bedauern wir in neuer Zeit bei Friedrich Ludwig, der glatte Achtelnoten mit der Begründung setzt, daß die Musikschriftsteller einen der damaligen Praxis nicht entsprechenden Bericht abgegeben hätten.

Miszellen

Richtiges und Falsches um einen Heinrich Schütz-Brief. Im Jahre 1925 hat Alfred Einstein in „Ganymed", Jahrbuch für die Kunst V, eine Studie über Heinrich Schütz veröffentlicht, die 1928 vom Bärenreiter-Verlag in Buchform herausgegeben wurde; beiden Publikationen ist das Faksimile eines Briefes von Schütz beigegeben, „Original im Besitz von Herrn Edward Speyer in Ridgehurst" — wie Einstein hinzufügt.

Dieser Brief ist auch in den 34. Band der „Deutschen Musikbücherei: Heinrich Schütz. Gesammelte Briefe und Schriften, herausgegeben im Auftrag der Heinrich Schütz-Gesellschaft E. V. von Erich H. Müller" (Bosse, Regensburg) als Nr. 67 aufgenommen worden. Da er sehr kurz und zum Verständnis des Folgenden notwendig ist, muß ich ihn im Wortlaut bringen:

> „Demnach der Rahtt zu Görlitz undt Zitta an endesbemelten gelangen lassen, das in dem löblichen Churf. S. Ober-Consistorio erkundigung eingezogen werden möchte, ob auff das Ihnen, den 15. hujus bevorstehende heylige Weyhnachtsfest, Sie Ihre Orgelwerke wiederumb öffnen undt rühren lassen dörfften, Als werden hochgedachtes Oberconsistorii Herrn Praesident undt Rähte, hirmit unterdienstlich [unverdienstlich?] ersuchet, mit was Resolution solche zwey Städte zu versehen, Sich grosgönstig heraus zu lassen?"
>
> Henrich Schütz
>
> Dresden den 8. Decembris Ao. 1647. Churf. Capellmeister Mpp.

Dazu gibt Erich H. Müller S. 310 folgende Erläuterung: „Eine Eingabe an den Rat zu Görlitz, die mit der Autographen-Sammlung Alexander Meyer-Cohns 1906 bei Stargardt in Berlin versteigert wurde. Der Abdruck erfolgt . . . (Quellenangabe: Ganymed 1925)". Die Anmerkung 150 (S. 342) soll sich offenbar (trotz fehlender Ziffer im Text) auch auf diesen Brief beziehen, denn Görlitz wird sonst im Buche nicht mehr erwähnt; sie lautet: „Die Einweihung der wiederaufgebauten Nikolaikirche fand erst am 16. April 1649 statt. Vielleicht war Schütz bei dieser anwesend, denn es gelangte zur Aufführung: ‚Ich freue mich des, daß gesandt ist' — 8 voc. (Frenzelsche Chronik 1717)". Erläuterung und Anmerkung enthalten nun das, was mir zu den nachfolgenden Ausführungen Anlaß gibt. Zunächst ist aus dem Wortlaut des Briefes ohne weiteres zu ersehen, daß er nicht an den Rat zu Görlitz, sondern an das Dresdner Oberkonsistorium, die vorgesetzte kirchliche Behörde von Görlitz, das seit 1635 sächsisch war, gerichtet ist. Da eine Entscheidung von Dresden bis 10 Tage vor dem Feste nicht einging, wendete sich der Rat an den Landeshauptmann mit folgender Eingabe:

> „P. P. Und haben Euer Gnaden wir ambtsgehorsamlich beyzubringen nicht umgehen können, weß gestalt bey uns alhier für gewiß außgegeben werden wil, Alß wen bey unsern Benachbarten auf dem Lande und in den Städten, wie das Orgelschlagen also auch das Saytenspiel wiederumb gebraucht würde. Von dem ohne des löbl. Oberamts Vorwißen wir bey unsrer Stadt hier innen nicht gern etwas vernehmen laßen wolten, und gleichwol wegen des bevorstehenden h. Weihnachtsfestes dieserwegen von dem Organisten und Cantore, was das Orgelschlagen und Instrumental-Music in der Kirche bey dem Gottesdienst betrifft, erinnerung geschehen und nachfrage gehalten worden, Alß haben bey E. Gn. wir uns in Ambtsgehorsam zu erkundigen nicht unterlaßen können, ob wir bey bevorstehendem heyligen Weynachtsfeste, zu deßelben desto feyerlichster celebrirung, uns in der Kirche des Orgelschlagens und der darbey gewöhnlichen Instrumental-Music an einem, und dan hernachmalß der privat Music wiederumb bey unß in der Stadt und auf den Dorfschafften, andern theilß frey und ohne Anstoß zu gebrauchen haben möchten . . . dieselben Gotteß gnedigster aufsicht entphelend Görlitz, den 14. December 1647, E. Gn. Bürgermeister und Rathmanne daselbst". (Görlitzer Ratsarchiv: Missiven 1647/48.)

Landeshauptmann der Oberlausitz war von 1645—72 Kurt Reinecke Frhr. von Callnnberg auf Muskau (Käuffer, Abriß der Oberlaus. Gesch.) — Die Antwort des Oberkonsistoriums, die Schütz mit einem Schreiben weiter geleitet hat, muß bald darauf in Görlitz eingetroffen sein; sie kam aber für Weihnachten zu spät und mag wohl auch irgendwie verklausuliert gewesen sein. Das war der Grund für ein zweites Schreiben des Rats:

„An den Herrn Landvogt, S. Gn. P. P. Und demnach inliegendes Brieflein, so von dem Churf. Capelmeister in Dreßden wegen Zulaßung des Orgelschlagens geschrieben, uns heutigen Tages zugeschickt und communiciret worden, Alß haben E. Gn. wir selbiges in copia zuzufertigen unser schuldigkeit befunden, uns auch beraten, nochmals ambtsgehorsamlich zu erkundigen der Notthurft erachtet, ob es nunmehr mit E. Gn. gnädig Belieben undt Zulaßen geschehen möchte, weill es die Weyhnachts-Feiertage unterlassen worden, daß auch künfftiges Gott gebe mit glück undt segen annahendes neues Jahr, die instrumental Music bey dem Gottesdienste undt sonsten wiederumb gebraucht werde, Erwarten hierauf E. Gn. gnedige erklärung, undt thun Sie hierbey Gottes gnediger obacht entphelen. Gegeb. Görlitz, den 26. December 1647. E. Gn. gehorsamster Bürgermeister undt Rathmanne daselbst".

Wie umständlich damals der Verkehr der Behörden untereinander war, ersehen wir aus den gleichzeitigen Einträgen in den Görlitzer Ratsrechnungen: „22. XII. 1647: Christoph Holtzschken, so wegen des Orgelschlagens z. Herrn Landvoigtn abgefertigt und 5 Tage alldort aufwarten müssen, 1 Thlr. 12 Kr." „26. XII. 1647: Dem Zittauischen Boten, welcher wegen des Orgelschlagens anhero geschicket worden, 28 Kr." „31. XII. 1647: George Cunraden, so wegen der Music zum Herrn Landvogte gelaufen und 1 Tag aufwarten müssen, 49 Kr." „1. I. 1648: Des Herrn Landvogts Boten, den Er wegen des Orgelschlagens anher gesandt, 54 Kr.". „25. I. 1648: George Cunraden, so wegen des Orgelschlagens uff die in Landt-Urbar gelegenen Dorfschafften gelaufen, 30 Kr."

Bei dem merkwürdigen Datum für das Weihnachtsfest im Schütz-Briefe (15. statt 25. Dezember) wird es sich wohl um die 10 Tage Differenz bei der Kalenderreform handeln. In Görlitz ist der Gregorianische Kalender dank dem Wirken von Bartholomäus Scultetus (s. ZfM III, S. 590) schon 1584 eingeführt worden, während ihn die evangelischen Stände des deutschen Reiches erst 1699 annahmen.

Welches war nun die Ursache für das Musikverbot, das in all den Briefen eine Rolle spielt? Man denkt natürlich sofort an Landestrauer; aber der Kurfürst Johann Georg I. lebte bis 1656, seine erste Gemahlin Sibylla Elisabeth starb 1606, die zweite, Magdalena Sibylla, 1659. Eine Bemerkung A. Scherings über die Landestrauer in den sächsischen Landen (Mus.-Gesch. Leipzigs, II, 42), daß nämlich auch bei Todesfällen von auswärts verheirateten Prinzessinnen die Verbote der Instrumentalmusik aufrecht erhalten wurden, führte mich auf die rechte Spur. Ich fand beim Rückwärtsblättern in den obenangeführten Missiven einen Brief des Görlitzer Rats an die Kirchenbehörden im Landurbar:

„Demnach uf Ihr Churf. Durchl. zu Sachsen, Marggraffen zu Magdeburg, unsers gnädigsten Herrn gnädigsten befehl der Herr Landeshauptmann dieses Marggraffthumbs Ober-Lausitz Seine hochl. Gest. angeordnet, das, weil der Allerhöchste seinem allein weisen Rathe und Wolgefallen nach den Weilandt durchlauchtigsten, Wohlgebohrnen Fürsten und Herrn, Herrn Christian den Fünfften von Dennemarck, Norwegen etc., unsern gnedigsten Herrn, Christmildeste Gedächtnüß, den 2. Tag des Monats Junii nachtes umb halbweg 11 Uhr von dieser mühseligen Weldt abgefordert, das hiefüro in allen Ihr. Churf. Durchl. Erbländern, wie den nicht minder in diesem Marggraffthumb Ober-Lausitz beydes ufm Lande und in Städten in den Kirchen das Orgelschlagen und sonsten alle andern saiten- und freudenspiele, bey Hochzeiten, Kindttaufen undt andern Zusammenkünfften, biß uf Ihr. Churf. Durchl. Unsers gnädigsten Herrn fernere Verordnung einge-

stellet, wie nicht weniger beygefügtes formular, von den Cantzeln in allen Kirchen dieses Marggraffthumbs den Ersten Sonn- oder Feyertag wie es jedwedern Dorffschaft zukommt, nach gehaltener Predigt offentlich semel pro semper abgelesen werden . . . Signat. Görlitz, den 8. July 1647. Raths-Cantzley daselbst".

Dieser Brief meldet also den Tod Christians V. von Dänemark; allerdings nicht König Christians V., denn der ist erst 1699 gestorben (das Wort „König" kommt auch in dem ganzen Schreiben nicht vor), sondern des „Fürsten und Herrn Christian V.", des damaligen Kronprinzen, der mit Magdalena, einer Tochter des sächsischen Kurfürsten Johann Georg I. (nicht Joh. Georg II., wie Müller in Anm. 104, S. 333 schreibt; denn dieser war selbst erst 1613, die Prinzessin aber 1617 geboren!) seit 1635 verheiratet war (Böttiger, Gesch. v. Sachsen II, 131). Es handelt sich in den vorangestellten Briefen also um die Landestrauer für den verstorbenen Schwiegersohn des Kurfürsten. Daß der Verstorbene in dem amtlichen Schreiben schon als Kronprinz die Nummer beim Namen führt, die ihm einst als Nachfolger seines Vaters Christian des Vierten zugestanden hätte, ist zwar merkwürdig, muß aber wohl damals Sitte gewesen sein. Schütz gebraucht denselben Titel auch bei der Widmung des 2. Teils der Symphoniae sacrae am 1. Mai 1647. Es ist deshalb teils falsch, teils richtig, wenn Müller in der Anm. 143 (S. 341) zu der als Nr. 63 (S. 175—77) abgedruckten Widmung schreibt: „. . . Wie aus diesen Daten ersichtlich, kann ihn (König Christian V.) Schütz bei seiner Widmung nicht gemeint haben. Es ist ihm ein Versehen unterlaufen, es muß heißen ‚Christian dem Vierten' oder ‚Kronprinz Christian' . . ." Es ist ihm kein Versehen unterlaufen, er meint den Kronprinzen Christian, der einen Monat später gestorben ist, und der (wie wir aus dem zitierten Schreiben des Görlitzer Rates gesehen haben) eben Fürst Christian V. genannt wurde.

Was nun endlich die Bemerkung Müllers betrifft, Schütz sei vielleicht zur Einweihung der Nikolaikirche am 16. IV. 1649 in Görlitz gewesen, so ist dazu folgendes zu bemerken: Zunächst halte ich die Begründung, es sei dabei ein Werk von ihm gesungen worden, nicht für ausreichend zu diesem Schluß. Schütz hatte schon 1619 dem Görlitzer Rate ein musikalisches Werk (wohl die 1619 erschienenen „Psalmen Davids sampt etlichen Motetten und Konzerten mit 8 und mehr Stimmen" gewidmet und dafür 2 Dukaten als „Verehrung" erhalten (Ratsrechnungen 1618/19). Diese Stücke, zu denen auch der erwähnte 122. Psalm „Ich freue mich des, das mir geredt ist" gehört, werden sicher nicht 30 Jahre im Schrank gelegen haben, sondern schon vor 1649 gesungen worden sein. Sodann ist weder in den Missiven ein Einladungsschreiben an Schütz, noch in den Rats- oder Kirchenrechnungen ein Eintrag zu finden, der auf des Meisters Anwesenheit schließen läßt. Man hätte dem berühmten Manne, mit dem der Rat in Schriftwechsel gestanden und der ihm als Vermittler in wichtiger Sache Dienste geleistet hatte, nach der Sitte der Zeit eine Weinspende aus „des Rates Keller" gereicht und seine Rechnung für den Aufenthalt und die Verpflegung im Gasthause beglichen. All das fehlt, wohl aber kommt sein Name in unsern reichen Quellen noch zweimal vor: 1. 6. II. 1648 „Herrn Heinrich Schützen Churf. Sächs. Capellmeister uf seiner Tochter Hochzeit verehret 4 Ducaten" (Ratsrechn. 1647/48) und 2. 8. V. 1651 „Churf. Durchl. Capelmeistern H. Heinrich Schützen weiln er hiesigen Kirchen den 3. Theil seiner Geistlichen Symphonien verehret, 2 Ducaten" (Peterskirch-Rechn. 1651). — Mit dem am Eingang abgedruckten Schütz-Briefe hat aber die Einweihung der Nikolaikirche keinen Zusammenhang.

Max Gondolatsch (Görlitz)

Bücherschau

Bahle, Julius. Zur Psychologie des musikalischen Gestaltens. Eine Untersuchung über das Komponieren auf experimenteller und historischer Grundlage. Leipzig 1930, Akademische Verlagsgesellschaft m. b. H.

Der Verfasser will den „seelischen Vorgang der Motivbildung, der Themenfindung und Melodieerzeugung, also die Entstehung der kleinsten in sich geschlossenen musikalischen Gebilde“ untersuchen. Dazu wendet er einmal das Experiment an, indem er einer Anzahl Versuchspersonen gewisse Aufgaben stellt, die nach drei Richtungen verlaufen (Ausdrucksaufgaben, Darstellungsaufgaben, Formaufgaben). Verfasser ist sich der möglichen Einwände gegen diese Methode bewußt, wenn er sie auch meiner Ansicht nach unterschätzt, und manches Kritische ließe sich dazu sagen. Immerhin lassen sich aus ihnen einige Schlüsse ziehen. Verfasser will mit dieser Methode die „historische“ verbinden, indem er die Äußerungen der Künstler über ihr Schaffen mit seinen Ergebnissen vergleicht. Da ist aber seine Kenntnis des vorliegenden Materials durchaus lückenhaft. Schon dem S. 72 zitierten Worte von R. Schumann ließen sich andere desselben Komponisten entgegensetzen. Überhaupt ist das Material nicht immer so „zufällig herausgelöst“, wie Verfasser S. 4 meint. Von den umfangreichen und weitgehenden Arbeiten über Schaffen und Skizzieren z. B. bei Beethoven (von Nottebohm, Mersmann, Mikulicz, Mies), bei Brahms (von Mies), bei Schumann (von V. E. Wolff und Gurlitt) weiß er nichts, trotzdem hier gerade zusammenhängende Erscheinungen behandelt sind. Diese Unzulänglichkeit der historischen Grundlagen erklärt dann auch, daß er im Schlußkapitel z. B. J. S. Bach zu den wesentlich formalen Typen zählt (und das nach den Untersuchungen von Pirro, Schweitzer und Schering), ja sogar auf Grund seiner experimentellen Ergebnisse eine musikalische Stilgeschichte für möglich hält. Scherings bedeutsame Abhandlung „Geschichtliches zur ‚ars inveniendi‘ in der Musik“ (Peters-Jahrbuch 1925) hätte ihm da schon zu denken geben können.

Paul Mies

Jahrbuch der deutschen Musikorganisation 1931. 4°, XVI, 1294 u. XIV S. Berlin-Schöneberg, Max Hesses Verlag.

In schicksalsschwerster Zeit dieses nach Anlage und Ausmaß erstaunliche „Jahrbuch“! Ist es eine Hoffnung, ein Anfang oder wandelte es sich den fleißigen Bearbeitern unter den Händen ungewollt zu einem Abschluß, zu einem Rückblick auf etwas, das wir zu verlieren, ja zum Teil vielleicht schon verloren haben? Auch wenn man weiß, daß der wohlbedachte Aufbau des umfangreichen Nachschlagewerks bereits vor Jahren begonnen wurde, erscheint die Bezeichnung „Jahrbuch“ fast wie nur stehengeblieben. Damit soll keineswegs ein Tadel ausgesprochen sein, aber ein Musik„jahrbuch“ von mehr als 1300 großen Seiten, das angesichts seiner typographisch überaus repräsentablen Ausstattung zwar teuer, jedoch (mit 30 RM) nicht überteuert ist, — kann ein solches Buch bei der jetzigen wirtschaftlichen Not als Jahrbuch eine Zukunft haben, kann es auch weiterhin die ihm gewordene „Unterstützung des Reichsministeriums des Innern und des Preußischen Ministeriums für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung“ finden? Die überwiegend von Franz und Ellen Beidler geleistete Arbeit hätte an ihrem Wert nichts eingebüßt, wenn sie einfach „die deutsche Musikorganisation 1931“ genannt worden wäre. Ein Widerspruch zu dem ergiebigen, von hoher Warte her formulierten Vorwort würde dadurch wohl ebensowenig entstanden sein.

Dieses Vorwort begründet die unabweisbare Notwendigkeit des Versuchs, die realen Grundlagen darzustellen, auf denen sich das „in allen seinen Teilen“ von „schweren Divergenzen“ durchzogene Musikleben aufbaut. Selbstverständlich war ein solcher Versuch vorderhand nur auf ein Land, auf Deutschland zu beschränken, da ja erst die Methode für die Bearbeitung, für diese „musikalische Topologie“ gesucht werden muß. Vielleicht ergibt die Methode — so hofft der Herausgeber — auch eine Definition des Begriffs „Musikleben“. Auszugehen ist von der Absicht, „alles zu erfassen und zu beschreiben, was zum musikalischen Leben überhaupt gehört“; alles förmlich „einzufangen, was als Musik im westeuropäischen Sinn überhaupt noch anzusprechen ist, unabhängig von den Klangmitteln, der Qualität, der Art und Beschaffenheit; oder besser: was als Mittel, als Organ zu bewußter musikalischer Äußerung dient, dergestalt, daß es als Teil eines Ganzen empfunden werden kann, daß es eben noch als zu einem Organismus gehörig sich bezeichnen läßt. Mit dieser Spannweite läßt sich in den Versuch einer Darstellung der Musikorganisation als der Zusammenfassung aller musikalischen Organe und Organismen einer Zeit alles einordnen, was zur Musik unmittelbar gehört und was ihr als Hilfsmittel mehr oder weniger direkt zugezählt werden kann. Also

zunächst ist damit die Notwendigkeit ausgesprochen, das Musikalische und seine Organe unabhängig von den bestimmenden Faktoren der Umwelt zu beobachten, frei von den Einflüssen der Gesellschaft, der Wirtschaft, der Umgebung im weitesten Sinne des Wortes." Wie dieser ganze Aufriß theoretisch leicht zu geben, praktisch aber zurzeit fast undurchführbar ist, findet man im Vorwort ohne jede Beschönigung sachkundig und eindringlich auseinandergesetzt. Derartige Darlegungen sollten besonders jetzt recht aufmerksam gelesen und durchdacht werden.

Das „Jahrbuch" will zunächst eine „erste statistische Erfassung der Musikorganismen unserer Zeit, d. h. der ständigen Einrichtungen der (deutschen) Staaten, Städte, Kirchen und aller privaten Vereinigungen" sein, also eine sicher höchst erwünschte „musikalische Bestandsaufnahme, eine Inventarisierung", wie im Vorwort betont, „mit strenger Objektivität und mit dem heißen Bemühen um Vollständigkeit" (soweit authentische Berichte dies ermöglichten; hier blieben Hemmnisse, die aber nicht verschwiegen werden). Wir haben nun nicht eine Art Adreßbuch vor uns mit kahlen, in gewisser Beziehung interesselosen Verzeichnissen, sondern Übersichten mit straff zusammengefaßten, unter Mitarbeit von Dr. Isabella Amster und Dr. Eberhard Preußner sorgfältig redigierten Angaben zur „Geschichte, Entstehung und Entwicklung der einzelnen Institution", die sich als hilfreich erweisen werden, auch wenn die gewählte „regionale Gliederung" des Ganzen nicht gerade ideal, jedenfalls, etwa durch systematische Spezialregister und andere Handhaben, ergänzungsbedürftig erscheint. Man wird aber nahezu nichts dagegen einwenden und es durchaus verstehen, daß in kluger Beschränkung vorläufig nur „die organisatorischen Grundlagen der Musikpflege im Reich, in den Ländern und in den Stadtgemeinden mit mindestens 30000 Einwohnern" erfaßt sind, „die Behandlung der Musikpflege in den kleineren Gemeinden und auf dem Lande" indessen „einer späteren Ausgabe vorbehalten" bleiben mußte. Einer späteren Ausgabe oder, wie es an anderer Stelle heißt: „künftigen Jahrgängen"! Jahrgängen also eines Jahrbuchs? Ich bin sicher nicht der einzige, der sich eine solche Jahrbuchreihe heute und in absehbarer Zeit kaum vorzustellen vermag.

Um welchen ungeheuer weitgreifenden Plan es sich bei dem Werke handelt, erkennen wir im besondern wieder durch das Vorwort selbst, und zwar dort, wo mit bemerkenswerter kritischer Sachlichkeit die meisten Lücken klar benannt sind, welche die nunmehr in Buchform vorliegende „erste musikalische Volkszählung" leider noch aufweist. Danach haben sich die musikalische Produktion, das Konzertleben, die musikalische Berichterstattung der Tagespresse, auch einzelne Abteilungen der Technik und Industrie, Arbeitsvermittlung und Berufsberatung bisher der genauen Ermittlung und Feststellung entzogen. Beim Kapitel „Musikerziehung" mußte eine „besonders wichtige Aufgabe zukünftiger Arbeiten" wegen der Weitschichtigkeit der erforderlichen Erhebungen unterbleiben, nämlich „eine breitere Darstellung der Laienmusikerziehung durch weltanschauliche Verbände und politische Parteien, in Volksschulen und durch die Jugendbewegung."

Als nicht weniger schwierig erwies sich auch die „Feststellung der organisatorischen Tatbestände auf dem Gebiete der Kirchenmusik." Es mußte da vorliebgenommen werden mit dem Material, wie es „von den zentralen — sowohl evangelischen wie katholischen — Kirchenbehörden zu erhalten war." Sehr zu denken gibt, was hierzu weiter gesagt wird: daß „in der Regel" (!) die zentrale Kirchenbehörde über die tatsächliche Gestaltung der örtlichen kirchenmusikalischen Verhältnisse nicht in dem für das Jahrbuch wünschenswerten Umfange unterrichtet sei. In manchen Fällen hätte auf die Darstellung bedauerlicherweise ganz verzichtet werden müssen, weil die zentralen Stellen nicht in der Lage gewesen wären, Auskünfte zu geben! Aus ähnlichen Gründen seien die christlichen Freikirchen und sonstige Kultusgemeinden mit wenigen Ausnahmen nicht vertreten im Jahrbuch, das auch die Musikpflege innerhalb der Ordensniederlassungen nicht erwähnen konnte. (Vermutlich haben Art und Wortlaut der verschickten Fragebogen zuweilen Bedenken wachgerufen.)

Diese Angaben dürfen nicht mißverstanden werden. Wer kirchenmusikalische Verhältnisse nicht genau oder fast nur vom Kirchenkonzert her kennt, wer nicht unterscheidet zwischen Kirchenmusik und Musik in der Kirche, wird es leicht sonderbar finden, daß „in der Regel" die zentrale Kirchenbehörde nicht bis in alle (für das Jahrbuch wünschenswerten) Einzelheiten der tatsächlichen Gestaltung örtlicher Kirchenmusik unterrichtet ist. Eben die hier gemeinten Einzelheiten gehen, wie bekannt, weit über das liturgisch allgemein Festgelegte hinaus; sie sind größtenteils Frucht der Organisation und Tätigkeit der weder von einer Zentralbehörde eingerichteten, noch oberamtlich unmittelbar betreuten Kirchenchöre. Die Kirchenchöre aber bestimmen durch ihre zumeist unbezahlte, freiwillige Arbeit

„die tatsächliche Gestaltung" der örtlich überaus verschiedenen, nur im Wollen einigermaßen einheitlichen kirchenmusikalischen Verhältnisse! Nicht Vorschriften, sondern kirchliche Gesinnung, die Persönlichkeit vor allem des Chorleiters (heiße er Kantor oder Organist), seine mehr oder weniger enge Gemeinschaft mit dem Geistlichen geben den Ausschlag. Die Gestaltung der Kirchenmusik kann darum nicht uniform sein. Sie ist es der Eigenart ihres Zweckes, ihrer geistigen Einstellung entsprechend so wenig (und sicher nicht zu ihrem Nachteil), daß die infolgedessen besonders erschwerte „Feststellung organisatorischer Tatbestände" geradezu charakteristisches Merkmal bei ihr war und (hoffentlich) auch bleibt. — Viel Aufschluß über das stille, gemeindeeigene Wirken mancher Kirchenchöre gewähren Jahresberichte und sonstige gelegentliche Gesamtnachweise. Leider sind diese bedeutsamen Zeugnisse deutschen Kantorengeistes an Zahl noch recht gering und gewöhnlich nur kleinem Kreise vorbehalten, so daß sie für die jetzt begonnene „erste statistische Erfassung der Musikorganismen unserer Zeit" kaum schon bestimmend ins Gewicht fallen.

Ähnlich liegen die Dinge beim Chorgesangwesen außerhalb der Kirche und noch ungünstiger beim Konzertwesen. Für das Konzertwesen ist als Ziel bestimmt, über die organisatorischen Grundlagen hinaus auch „zu einer möglichst exakten Konzertstatistik zu kommen, der sich allmählich auch eine Besucherstatistik anzugliedern hätte". Es folgt aber sofort der Hinweis, daß dieses Ziel im vorliegenden Jahrbuch bei weitem nicht erreicht ist. Indessen wird man mit Befriedigung feststellen, wie beachtenswert die „bescheidenen Ansätze zu einer künftigen Konzertstatistik" sind, die das Jahrbuch bereits jetzt bietet. Eben diese Ansätze lassen nun auch erkennen, daß der Herausgeber im Grunde nicht unrecht hat, wenn er sagt, zum Verständnis der Musikorganisation sei bei der jetzt allenthalben anzutreffenden Unübersichtlichkeit und Verworrenheit, die durch die Abhängigkeit von den rasch wechselnden ökonomischen und politischen Verhältnissen noch beträchtlich erhöht wird, die Benutzung und der Ausbau der Statistik unentbehrlich: „Alle Musikökonomik und Musikpolitik" (so etwas gibt es heute — Zeichen der Zeit! — wirklich) „wird in ihr erst eine gesicherte Grundlage finden". Die Möglichkeiten organisatorischen Vorgehens werden nun aber erst deutlich und verfolgbar durch eindringendes Kennen einer Fülle von Tatsachen. Sie zu sammeln und zu sichten ist (wohl schon vor 1929?) „auf Anregung des Preußischen Ministeriums für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung und im Einvernehmen mit dem Herrn Reichsminister des Innern das ‚Archiv der Deutschen Musikorganisation' begründet worden" und das Jahrbuch soll — nach dem Vorwort — „als erster Niederschlag der Tätigkeit" des neuen Instituts angesehen werden.

Wie gut muß angesichts einer solchen Erstleistung dieses „Archiv der Deutschen Musikorganisation" fundiert und organisiert sein! Leider bringt das Jahrbuch gerade über dieses Institut keinerlei Angaben; wenigstens habe ich bisher nichts davon zu finden vermocht. Auch noch manche andere und ähnlich wichtige Angaben wird man vermissen; Angaben, auf die nicht (wie auf die Darstellung der Musikorganisation in den Ländern Lippe und Schaumburg-Lippe) „infolge von Mangel an Material" hätte verzichtet werden dürfen. Sogar in dem relativ vollständigsten Komplex des Ganzen: in den oft bis ins Kleinste gehenden Angaben über Chorgesangwesen treten Lücken auf, die mit Materialmangel schlechthin wohl kaum zu rechtfertigen sind. Es geht z. B. (unbeschadet der im Vorwort erwähnten notwendigen Einschränkungen) nicht an, just die bedeutendsten, ältesten Kirchenchöre einer Stadt nur deshalb völlig ungenannt zu lassen, weil Einzelheiten über sie nicht zu erlangen waren. Mindestens sollten die Namen solcher (doch tatsächlich vorhandenen und vollbewährten) Chöre in allen den Fällen nicht fehlen, wo Kirchenchöre eines Ortes überhaupt verzeichnet wurden. Ferner wäre es nur Konsequenz in der (hier gutzuheißenden) Inkonsequenz gewesen, von den Städten unter 30000 Einwohnern noch diejenigen ganz wenigen aufzunehmen, welche Oper haben, zumal ohnedies das Neustrelitzer Landestheater und die Greifswalder Musikwissenschaft schon einbezogen sind. (Seite 723, bei der Universität Bonn, fehlt übrigens der an entsprechenden anderen Stellen nie vergessene Vermerk, daß der Lehrstuhl für Musikwissenschaft als planmäßiges Extraordinariat besteht.) Recht willkürlich, ja unzureichend muß die Art der Verzeichnung von Musikbibliotheken erscheinen; vermißt man doch außer Büchereien mit zwar kleineren, aber umso wertvolleren Beständen auch musikalisch-wissenschaftliche Schatzkammern wie die Stadtbibliothek Breslau, die Bibliothek der Ritterakademie in Liegnitz, die Ratsschulbibliothek in Zwickau usw.; andere, darunter die Bibliothek der Berliner Singakademie, finden sich lediglich in den den verschiedenen Abschnitten angefügten historischen Überblicken erwähnt, ohne daß an der Stelle, wo man sie sucht und sie zu suchen hat, das sind die jeweiligen Abschnitte „Musikbibliotheken", auch nur der geringste Verweis auf sie erfolgte. (S. 573 muß in der Überschrift

über Dortmund „Städtische Musiklehranstalten" gelesen werden, nicht „Staatliche"!) Schließlich läßt das für ein großes Nachschlagewerk so wesentliche Orts- und Sachregister zu wünschen übrig. Es ist methodisch nicht sicher und nicht genau genug in der Wiedergabe der einzelnen Materien (Staatliche Musikpflege, kommunale Musikpflege (ein höchst interessantes Kapitel!), Kirchenmusik, Musikerziehung, Chorgesangwesen, Konzertwesen, Oper und Operette, Rundfunkmusik, Berufsverbände, Musikverlag, Fachpresse, Musikbibliotheken) und ihren vielfältigen Aufspaltungen.

Das Buch ist zweifellos willkommen. Es bietet zum größten Teil Überblicksmöglichkeiten, wie sie in diesem Außmaße und in dieser Zusammenfassung noch nie allgemein zugänglich waren. Vor allem wird es jedem, der nach Klarheit über „die realen Grundlagen des Musiklebens" strebt, sehr hilfreich sein.

Eine Ergänzung scheint mir erwägenswert und würde die Übersichtsmöglichkeit über Tatsachen, Stand und Staat in der Musik ebenso erleichtern wie erweitern: dem „Jahrbuch" sollten Kartenblätter nach Art des „Kulturatlas" beigefügt werden. Die beim „Kulturatlas" geltenden Gesichtspunkte für kartographische Darstellung der verschiedensten Sachlagen haben sich ja, wie Hans Engel (Greifswald) bereits bewiesen hat, recht gut auch auf die Musik anwenden lassen. Nach meinem Empfinden kann das „Archiv der Deutschen Musikorganisation" solche Karten nicht entbehren, weil sie allein die charakteristische Ungleichmäßigkeit der Verteilung und des Grades der Musikorganisation im Lande anschaulich machen. (Geschrieben im August 1932.) Max Schneider

Nowak, Leopold. Grundzüge einer Geschichte des Basso ostinato in der abendländischen Musik. Wien 1932.

Die Einleitung deutet an, daß der Beginn der Arbeit schon länger zurückliegt. Darin mag begründet sein, daß die Ergebnisse zum Teil nicht über die demselben Thema gewidmeten Arbeiten von Propper und Litterscheid hinausgehen. Besonders die letzten Kapitel bringen nicht viel Neues. Neu dagegen ist bei Nowak die eingehende Durchforschung der Einstimmigkeit und der frühen Mehrstimmigkeit. Seine Erweiterung der Definition des B. o. auf einstimmige Stücke halte ich für gerechtfertigt. Er behandelt da auch solche Fälle, in denen Ostinati nur abschnittsweise eintreten. Es ist deshalb methodisch kaum richtig, wenn er sich für die späteren Zeiten auf Fälle beschränkt, wo die B. o. selbständig als Erfüllung einer einheitlich gestalteten Komposition auftreten. Gerade da wäre ein Fortschreiten über die bisherige Literatur möglich gewesen. Vielleicht kennzeichnen sich Klassik und Romantik gerade dadurch, daß sie obstinate Bässe nur an bestimmten Stellen verwenden; ich denke etwa an die Ostinati im 1. Satz der IX. Sinfonie von Beethoven und im 4. Satz der I. Sinfonie von Brahms. Es ist vielleicht gar nicht unmöglich, da gemäß den Anwendungsstellen Typen festzulegen, entsprechend den „Kadenzostinati" der Einstimmigkeit bei Nowak. Gut ist auch, wenn der kompositionstechnischen Bedeutung des B. o. sein geistiger Sinn gegenübergestellt wird. Ob dabei der Pes im Sommerkanon nicht auch Ausdruckselement des Pastoralen ist? Folgerichtig hätte aber Nowak die Anwendung des B. o. in Vokal- und Instrumentalmusik trennen müssen; dann wäre ihm z. B. aufgefallen, daß die obstinaten Motive im Gloria der Missa III eng mit der Textstruktur zusammenhängen. Im allgemeinen jedoch ist überhaupt ratsamer, statt ein so umfangreiches Gebiet in „Grundzügen" zu behandeln, einzelne Abschnitte methodisch nach allen Richtungen zu durchforschen. Dann ergibt sich auch neue Erkenntnis, wie etwa in den ersten Abschnitten der Abhandlung. Paul Mies

Aug./Sept.	**Inhalt**	1933

Schriftleitung i. V.: Prof. Dr. Max Schneider, Halle (S.), Falkstr. 12a
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Musikalische Zeitschriftenschau

Zusammengestellt von Dr. Anneliese Landau (Berlin)

Die Musikalische Zeitschriftenschau schließt sich an die vorhergehende (s. Jahrgang XIV, Heft 9/10) an und ist vom 1. Juni 1932 bis 30. April 1933 geführt. Sie berücksichtigt 97 deutschsprachige, 43 ausländische Musikzeitschriften[1] und die in außermusikalischen Fachzeitschriften und allgemeinen Kunstzeitschriften erschienenen Aufsätze über Fragen des Musikwesens.

Die Anordnung ist die gleiche, wie im vorigen Jahre. Aus Raummangel muß auf eine Wiederholung der näheren Ausführungen aus dem vorigen Jahrgang (XIV, Heft 9/10) verzichtet werden. Auch das nach „Sachgebieten geordnete Verzeichnis der Zeitschriften" muß aus gleichem Grunde wegbleiben. Es sei auf ZfM XIII, Heft 9/10, S. 1—7 der Musikalischen Zeitschriftenschau verwiesen.

Neuaufgenommene und eingegangene Zeitschriften verändern das vorjährige Sachgebiet-Verzeichnis in folgender Weise:

(Es bedeutet: j. = jährlich; m. = monatlich; w. = wöchentlich; vj. = vierteljährlich; m.2 = 2mal im Monat; zw. = zwanglos.)

A. Musikzeitschriften

1. Musikwissenschaft

Neu aufgenommen wurden:

Cae — Caecilia, Maandblad voor Muziek. Organ der Vereeniging tot bevordering der toonkunst in Nederlandsch-Indie. Red.: Willem Landré u. Herman Rutters. m.

HM — Maandblad voor Hedendaagsche Muziek. Organ der Ned. Vereeniging vor hedendaagsche Muziek. Red.: Hugo Godron u. a. m.

MiP — Musik in Pommern. Organ des Vereins zur Pflege Pommerscher Musik. Red.: Hans Engel. zw.

Phil — Philharmonia, revue internationale. Fédération des revues en espagnol, en catalan, en français. Red.: J. M. Thomas. m.

SM — Suomen Musiikkilethi. Finnlands Musikzeitung. Red.: Prof. H. Klemetti. zw.

ZfVM — Zeitschrift für Vergleichende Musikwissenschaft. Organ der Gesellschaft zur Erforschung der Musik des Orients. Red.: Robert Lachmann. Verlag: Max Hesse, Berlin. vj.

MiW — Musik in Württemberg, konnte wieder das 5. u. 6. Heft des 9. Jahrgangs geführt werden.

Nicht zur Verfügung standen:

MuMi — The musical Mirror and Fanfare.

STM — Svensk Tidskrift för Musikforskning.

Veränderungen:

Mel — Melos, ab 12. Jahrg. Red.: Heinrich Strobel.

2. Musikerziehung

Neu aufgenommen wurde:

HMj — Staatl. Akademische Hochschule für Musik, Berlin. Jahresbericht.

Schb — Der Schulberater. Verlag: Horn, Nieder-Österreich. Nur Nr. 1 von 1932.

3. Kirchenmusik

a) evangelische

Veränderungen:

MuK — Musik und Kirche vereinigt sich ab 1933 mit der Zeitschrift für evangelische Kirchenmusik.

b) katholische

Neu aufgenommen wurde:

DiKi — Im Dienste der Kirche. Monatsschrift der katholischen Kirchenbeamten. Red.: Ferdinand Wermet. Verlag: Essen. m.

Rl — Revue liturgique et musicale. Red.: Jules Delporte. Verlag: Lille. j. 6.

4. Oper, Konzert, Rundfunk

Neu aufgenommen wurden:

BlSt — Blätter der Städt. Oper Berlin. Red.: Rudolf Zindler. Verlag: „Berek", Berlin. zw.

OH — Städtische Bühnen Hannover, Blätter des Opernhauses. Red.: Br. v. Niessen. zw.

StG — Dramaturgische Mitteilungen des Stadttheaters Greifswald. Nur Februar 1933.

Veränderungen:

BlS — Blätter der Staatsoper u. der Städtischen Oper Berlin sind mit dem 12. Jahrg. eingegangen.

[1] Durch Zeitschriftenzusendungen an den Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Str. 36/38, könnte in den folgenden Jahrgängen eine größere Anlage der Bibliographie ermöglicht werden.

5a. *Vokal-Musik*

2. Chor

DSj Jahrbuch des Deutschen Sängerbundes stand nicht zur Verfügung.

5b. *instrumentale Musik*

Neu aufgenommen wurden:

MI Musik-Instrument. Organ des Verbandes deutscher Musikinstrumentenhändler. Red.: Erich Zscherpe. Verlag: Refrath b. Köln. j. 16.

6. *Verbände*

Neu aufgenommen wurden:

GemA Gema-Nachrichten. Organ der Genossenschaft zur Verwertung musikalischer Aufführungsrechte. Red.: Leo Ritter. Verlag: Berlin. zw.

GHZ Greifswalder Hochschulzeitung. Organ der freien Studentenschaft der Universität Greifswald. Verlag: Greifswald. Nur 7. Jahrg., Nr. 7.

VB Voran und beharrlich. Bundesblätter der Freiburger Burschenschaft Teutonia. Verlag: Freiburg i. Br. Nur: Juni 1932.

Veränderungen:

ZO Zeitschrift des Reichsbundes deutscher Orchestervereine ist mit dem 2. Heft des 5. Jahrgangs eingegangen.

B. Außermusikalische Fachzeitschriften

2. *Geschichtswissenschaft*

Neu aufgenommen wurden:

HG Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte. Bd. 33.

SchN Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben und Neuburg. 50. Bd.

VEiT Mitteilungen des Geschichts- und Altertums-Vereins zu Eisenberg in Thüringen und des Vereins für Geschichte u. Altertumsforschung zu Stadtroda i. Thüringen. Verlag: Eisenberg i. Th.

3. *Bibliothekswesen*

Neu aufgenommen wurde:

AA Antwerpsch Archievenblad. Organ der Gemeentebestuur door den dienst der Stadsarchieven. Verlag: Antwerpen. vj.

4. *Einzelgebiete*

Neu aufgenommen wurden:

JB Juristische Blätter. Verlag: Wien.

Luj Luther-Jahrbuch. Jahrbuch d. Luther-Gesellschaft. Hrsg. Th. Knolle. Kaiser-Verlag, München.

Nph Neuphilologische Monatsschrift. Zeitschrift für das Studium der angelsächsischen u. romanischen Kulturen u. ihrer Bedeutung für die deutsche Bildung. Verlag: Leipzig.

C. Allgemeine Kunstzeitschriften

1. *Allgemeine Kunstwissenschaft*

Neu aufgenommen wurden:

AH Altenburger Heimatblätter.

Dit Dithmarschen, Blätter für Heimatpflege u. Heimatkultur. Organ des Vereins für Dithmarsche Landeskunde. Verlag: Heide i. Holst.

Gj Goethe-Jahrbuch.

KCh Kunstgemeinde Charlottenburg. Red.: Horlitz. Verlag: Berlin. zw.

PH Pommersche Heimatpflege.

RdP La revue de Paris. Verlag: Paris.

SChr Salzburger Chronik.

TF Das Thüringer Fähnlein, Monatshefte für die mitteldeutsche Heimat. Verlag: Jena.

ThBl Thüringer Monatsblätter.

MGV Chronik des Wiener Goethe-Vereins. Red.: Rudolf Payer von Thurn. Verlag: Zürich-Leipzig-Wien.

2. *Kunst-Politik*

StN The new Statsman and nation stand nicht zur Verfügung.

Verzeichnis der Abkürzungen.

A	Der Auftakt, Prag.
AA	Antwerpsch Archievenblad, Antwerpen.
Ac	Acta musicologica, Leipzig.
AdW	Auf dem Wege, Berlin-Hermsdorf.
AH	Altenburger Heimatblätter.
AM	The American Mercury, London.
AMZ	Allgemeine Musik-Zeitung, Berlin.
ASZ	Deutsche Arbeitersänger-Zeitung, Berlin.
Auf	Der Aufstieg, Berlin.
BB	Bayreuther Blätter, Bayreuth.
BBm	Bollettino Bibliografico, Milano.
Bj	Bachjahrbuch, Leipzig.
BlSp	Der Blockflöten-Spiegel, Hannover.
BlSt	Blätter der Städtischen Oper Berlin.
BM	Boletin musical, Cordoba.
BP	Berliner Konzertzeitung, Berlin.
Brü	Die Brücke, Berlin.
BuBo	Der Burgbote, Köln.
C1	The Criterion, London.
Cae	Caecilia, Amsterdam.
Ch	Der Chorwächter, Einsiedeln.
Chb	Der Chorbote, Postelberg/Böhmen.
Che	The Chesterian, London.
Chm	Der Chormeister, Berlin.
CM	Collegium musicum, Kassel.
Co	Concordia, Köln.
Cq	The Congregational Quarterly, London.
DaMu	Dansk Musiktidsskrift, Kopenhagen.
DB	Die deutsche Bühne, Berlin.
DFR	Deutsch-Französische Rundschau, Berlin.
DiKi	Im Dienste der Kirche, Essen.
Dis	Dissonances, Genf.
Dit	Dithmarschen, Heide/Holst.
DIZ	Deutsche Instrumentenbau-Zeitung, Berlin.
DM	De Muziek, Amsterdam.
DMLZ	Deutsche Musik-Lehrer-Zeitung, Berlin.
DMMZ	Deutsche Militärmusiker-Zeitung, Berlin.
DMZ	Deutsche Musikerzeitung, Berlin.
DS	Deutsche Sängerbundeszeitung, Berlin.
DTZ	Deutsche Tonkünstlerzeitung, Berlin.

DV Deutsches Volkslied, Graz.
DZ Deutsche Musikzeitung, Köln,
EK Der evangelische Kirchenmusiker, Berlin.
Erz Die Erziehung. Leipzig.
GBl Gregoriusblatt, Düsseldorf.
Gei Der fortschrittliche Geigenlehrer, Berlin.
GemA Gema-Nachrichten, Berlin.
GHZ Greifswalder Hochschulzeitung, Greifswald.
Gj Goethe-Jahrbuch.
Gre St.-Gregorius Blad, Woerden/Niederlande.
Ha Die Harmonie, Wolfenbüttel.
HB Hefte für Büchereiwesen, Leipzig.
HG Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte.
Hj Händel-Jahrbuch, Leipzig.
HM Maandblad voor hedendaagsche Muziek.
HMj Staatl. Akademische Hochschule f. Musik, Berlin.
Ho Das Hochland, München.
HS Monatsschrift für höhere Schulen, Berlin.
HSK Hudba a Skola, Prag.
HV Hudebni Vychova, Prag.
JB Juristische Blätter, Wien.
JKa Der Jüdische Kantor, Hamburg.
JP Jahrbuch d. Musikbibliothek Peters, Leipzig.
K Der Kirchensänger, Freiburg/Breisgau,
KCh Kunstgemeinde Charlottenburg, Berlin.
KiM Die Kirchenmusik, Berlin.
Kj Kirchenmusikalisches Jahrbuch, Regensburg.
KM Kwartalnik Muzyczny, Warschau.
KpM Der Kapellmeister und Musikführer, Königsberg/Eger.
Kr Der Kreis, Wolfenbüttel.
KW Der Kunstwart, München.
Lj Jahrbuch für Liturgiewissenschaft, Münster/Westfalen.
LV Lied und Volk, Kassel.
Luj Luther-Jahrbuch, München.
LW Die Literarische Welt, Berlin.
M Le Ménestrel, Paris.
MC Musica, Hilversum.
MD Musica Divina, Wien.
MdA Musikblätter des Anbruch. Wien.
MdOM Mitteilungen der Oesterreichischen Musiklehrerschaft, Wien.
MdS Muse des Saitenspiels, Honnef/Rhein.
Mel Melos, Mainz.
Merz Die Musikerziehung, Königsberg.
MfA Musik für Alle, Berlin.
MGB Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins.
MJ Musik-Instrument, Refrath b. Köln.
MiP Musik in Pommern, Greifswald.
Mit Mitteilungen des Verlags Breitkopf&Härtel, Leipzig.
MiW Musik in Württemberg, Ludwigsburg.
MIZ Musik-Instrumenten-Zeitung, Berlin.
MK Die Musik, Berlin.
MKK Monatshefte für katholische Kirchenmusik, Kronach/Bayern.
ML Music and Letters, London.
MM Modern Music, New York.
MMR Monthly Musical Record, London.
MO Musica d'oggi, Milano.
Mpf Die Musikpflege, Leipzig.
MQ The Musical Quarterly, New York.
MS Musica Sacra, Regensburg.
MSa Musica Sacra, Bruges.
MSfG Monatschrift für Gottesdienst u. kirchliche Kunst, Göttingen.
MT The Musical Times, London.
Mu Der Musikalienhandel, Leipzig.
MuAm Musical America, New York.
MuC Musical Courier, New York.
MuK Musik und Kirche, Kassel.
Mus The Musician, New York.
Muzy Muzyka, Warschau.
MV Musikalische Volksbildung, Braunschweig.
MVDM Mitteilungen des Verbandes deutscher Musikkritiker, Frankfurt/Main.
MX Mousika Chronika, Athen.
Nd'A Note d'Archivio, Rom.
NDS Die neue deutsche Schule, Frankfurt/Main.
Nph Neuphilologische Monatsschrift, Leipzig.
NR Die neue Rundschau, Berlin.
NRev La nouvelle revue politique, litéraire et artistique, Paris.
NsS Niedersächsische Sängerzeitung, Hannover.
NT Das Nationaltheater, Berlin.
NW Der neue Weg, Berlin.
NWMZ Nordwestdeutsche Musikzeitung, Altona.
O Organum, Kiel.
Oc L'opéra comique, Paris.
OH Städtische Bühnen Hannover.
OM Ostdeutsche Monatshefte, Danzig.
Op Die Oper, Breslau.
Or Das Orchester, Regensburg.
Org Der Organist, Bern.
Ov Overtones, Philadelphia.
PH Pommersche Heimatpflege.
Ph Philobiblon, Wien.
Phil Philharmonia, Mallorca.
PW Pädagogische Warte, Osterwiek/Harz.
Qu Der Querschnitt, Berlin.
Quel Die Quelle, Wien.
RaM La Rassegna Musicale, Torino.
Rd'A Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande, Paris.
RdP La revue de Paris, Paris.
ReMo La Revue mondiale, Paris.
Rh Der Rhythmus, Kassel.
Rj Rundfunk-Jahrbuch, Berlin.
Rl Revue liturgique et musicale, Lille.
RM La Revue Musicale, Paris.
RMB La revue musicale belge, Brüssel.
RMI Rivista musicale Italiana, Torino.
RMus Revue de Musicologie, Paris.
RuH Rufer und Hörer, Berlin.
S Signale für die musikalische Welt, Berlin.
SAK Sachsen-Altenburgischer Geschichtskalender, Altenburg.
Sb The Sackbut, London.
SBeK Schlesisches Blatt für evangelische Kirchenmusik, Sagan.
Sc Die Scene, Berlin.
Sch Der Scheinwerfer, Essen.
Schb Der Schulberater, Horn/Nieder-Österreich.
SchM Der schaffende Musiker, Berlin.
SChr Salzburger Chronik.
SchN Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben und Neuburg.
Scho Die Scholle, Ansbach.
Schw Das Schwalbennest, Erfurt.

Schwj Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft, Aarau.
Se Die Sendung, Berlin.
SF Der Schulfunk, Berlin.
Sg Die Singgemeinde, Kassel.
SiT Singchor und Tanz, Mannheim.
SK Skizzen, Berlin.
SM Suomen Musiikkilethi, Helsingfors.
SMpB Schweizerische Musikpädagogische Blätter, Zürich.
SMZ Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt, Zürich.
SozB Sozialistische Bildung, Berlin.
SpS Sprechen und Singen, Chemnitz.
SR The Saturday Review, London.
SSZ Süddeutsche Sänger-Zeitung, Heidelberg.
StG Dramaturgische Mitteilungen des Stadttheaters Greifswald.
STH Die Stimme seines Herrn, Berlin.
Sti Die Stimme, Berlin.
Stib Die Stimmbildung, Wien.
Stw Der Stimmwart, Berlin.
SvC Sveta Cecilija, Zagreb.
Sy Symphonia, Hilversum.
SZ Allgemeine Sänger-Zeitung, Iserlohn/Westfalen.
SZI Schweizerische Zeitschrift für Instrumentalmusik, Luzern.
T Tempo, Prag.
TF Das Thüringer Fähnlein, Jena.
ThBl Thüringer Monatsblätter.
To Die Tonkunst, Berlin.
ToDo Mitteilungen des Tonika-Do-Bundes, Berlin.
TVN Tijdschrift d. Vereeniging voor Nederlandsch Muziekgeschiedenis, Amsterdam.
Uj Ungarische Jahrbücher, Berlin.
VB Voran und beharrlich, Freiburg/Br.
VEiT Mitteilungen des Geschichts- u. Altertums-Vereins zu Eisenberg/Thüringen.
W Der Weihergarten, Mainz.
WB Die Weltbühne, Berlin.
WM Westermanns Monatshefte, Braunschweig.
WGV Chronik des Wiener Goethe-Vereins, Leipzig.
ZeK Zeitschrift für evangelische Kirchenmusik, Hildburghausen.
ZfAe Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Stuttgart.
ZfI Zeitschrift für Instrumentenbau, Leipzig.
ZfK Zeitschrift für Kirchenmusiker, Dresden.
ZfM Zeitschrift für Musikwissenschaft, Leipzig.
ZfVM Zeitschrift für Vergleichende Musikwissenschaft, Berlin.
ZM Zeitschrift für Musik, Regensburg.
ZO Zeitschrift des Reichsbundes Deutscher Orchestervereine, Berlin.
ZS Zeitschrift für Schulmusik, Wolfenbüttel.
Zw Zeitwende, München.

A

tischer Gestaltung (Böhme) ThBl 41, 3 — Le mysticisme de B. (Bourgoin) RM 13, 131 — „Das musikalische Opfer" in der Fassung von E. Krieger (Brodde) ZeK 10, 6 — La pénétration en France de l'Oeuvre d'orgue de B. (Dufourcq) RM 13, 131 — 10 Jahr Reinhart-Chor (David) SMZ 73, 8 — Der „3. Teil der Clavierübung" in seiner gottesdienstlichen Verwendung (Ehmann) MuK 5, 2 — Wie ich das „Orgelbüchlein" registriere (Fischer) ZeK 10, 11 — B.'s counterbricks (Foss) MT 1932, 1078 — Geist u. Wesen der „H moll-Messe" (Gerber) Bj 29 — D'un grand interprète de B. (Goldbeck) RM 13, 131 — B. au tournant des époques des styles, des formes (Handschin) RM 13, 131 — B., ses transcripteurs, ses interprètes, ses auditeurs (Hoerée) RM 13, 131 — Die Interpretation des Wohltemperierten Klaviers (Hülser) DZ 33, 12 — La ultima obra di B. (Hull) Phil 2, 7 — Der Bachsche Choral heute (Jöde) Kr 10, 7 — Aus Forkels Briefen an Hoffmeister und Kühnel (Kinsky) JP 39 — Das Concerto grosso B.'s (Krüger) Bj 29 — B.-Literatur in Zeitschriften (Landau) Bj 29 — B.'s Weimarer Orgel (Löffler) ZeK 10, 7/8 — Lecons de B. (Lourié) RM 13, 131 — Die Motette „Jesu meine Freude" (Luetge) MuK 4, 3 — Werke B.'s im Klassenunterricht (Meyer) Mpf 3, 11 — Urkundliche Nachrichten über die Familie Bach in Berlin (Miesner) Bj 29 — Zum Bau der „Johannespassion" (Moser) Bj 29 — Der Backtrog (Müller) Sti 27, 1 — Comment jouer B. à l'orgue (Pirro) RM 13, 131 — Die Verwendung der Blockflöte in den Kantaten B.'s (Reindell) BlSp 1932, 6 u. 9 — B. et Mozart (Saint-Foix) RM 13, 131 — Eine Continuo-Aussetzung B.'s u. eine Messenskizze Mozarts (Schultz) ZfM 15, 5 — Die Thematik der Kirchenkantaten (Sirp) Bj 29 — Pour un protrait de B. (Suarès) RM 14, 132 u. 133 — Vues sur B. (Suarès) RM 13, 131 — B.'s Quodlibet (Terry) ML 14, 1 — Der Humor bei B. (Valentin) MK 24, 10 — B. in unserer Hausmusik (Wallenberg) ZM 99, 12 — B.'s orchestra (Westrup) MMR 63, 745 — Der Humor im Bachschen Geschlecht Mit 1932, 164 — Kunst der Fuge: (Ferroud) RM 13, 131 — („Feste") MT 1932, 1073 — Matthäus-Passion: Die „M. P." im Wandel der Zeiten (Richter) O 32, 7 — Aufbau und Gliederung (Ziebler) MuK 4,4 — *Bach-Feste:* 19. deutsches Bach-Fest in Heidelberg: (Baser) MK 24, 10 u. S 90, 24/25 — (Emkel) AMZ 59, 25 — (Hasse) ZeK 10, 7/8 — (Laux) Mel 11, 8/9 — (Moser) ZM 99, 7 — (Schwerké) MuC 105, 1 — (Seelig) Or 9, 17 — (Stephan) ZfM 14, 9/10 — (Strien) Cae 89, 9 u. 10 — (Unger) DMZ 63, 25 u. 26 — *Besprechungen:* Schwebsch: B. u. die Kunst der Fuge (Haba) A 13, 3/4 u. (Munro) ML 12, 4 — Terry: B.'s Orchestra (Whittaker) ML 14, 2 u. RM 14, 135 — Winkler: Die Bachstätte in Eisenach (Terry) ML 13, 4 — Bach-Jahrbuch 1931 (Terry) ML 13, 4 — Neuausgaben: Neue Bach-Gesellschaft: 32. Jg. Heft 2. (Terry) ML 13, 4 — Die kleine Chronik der Anna Magdalena Bach (b. r.) BBm 7, 1 — Balet: Sonate gmoll für obligates Cembalo u. Flöte (Kuznitzky) MK 24, 10 — Carisch: The preludi corali trascrizione per orchestra BBm 8, 1 — Tovey: „Kunst der Fuge" (m. m.) RaM 5, 4 u. (Walker) ML 12, 4

Bach, Rudolf s. Tanz (Tänzer).

Bach, Wilhelm Friedemann — (Müller) DMZ 63, 24 u. 25 u. Ha 23, 9.

Bacher, Joseph s. Instrumente (Gambe), Instrumentenkunde.

Bachmair, J. s. J. S. Bach.

Bachmann, Franz s. Kirchenmusik, Mechanische Musik (Schallplatte).

Backfark, Walentyn — Do zyciorysu B. (Chybinski) KM 4, 16.

Bader, A. s. Musikorganisation (Kirchenmusik).

Badermann, G. s. Dirigent, Lied (weltlich), Meistergesang, Musikgeschichte (Musiker).

Baecht, Arthur s. Instrumente (Violine).

Baer-Frissell, Christine H. s. Musikerziehung u. (Kleinkind).

Bärnwick, Franz s. Instrumente (Orgel).

Bäuerle, H. s. Kirchenmusik, Palestrina, Vittoria.

Bahr-Mildenburg, Anna — (Fischel) NT 5, 3.

Baker, Frank s. Musikerziehung.

Balfoort, Dirk s. Corelli, Instrumentenkunde, Notation.

Ballade — A symphonic ballad (Howes) MMR 62, 738 — „Die Mordeltern" (Schmidt) DV 34, 9/10 — Der Leich vom Ullinger (Spiess) DV 34, 7 u. 8 — *Besprechungen:* Schemann: Plüddemann u. die deutsche B. (Böhme) MiP 1933, 2.

Balzer, Jürgen s. Form, Nielsen, Riisager.

Band, Erich s. Kritik.

Band, Lothar s. Schreker.

Banjo — s. Instrumente.

Bank, J. A. s. Gregorianik.

Barbag, S. s. Debussy (Bespr.).

Barbeau, Marius s. Vergleichende Musikwissenschaft.

Barbieri, Mario s. R. Strauss.

Barblan-Opienska, Lydia s. Musikfeste.

Barczinski, Leo s. Gesang (Stimmphysiologie).

Baresel, Alfred s. Orchester.

Baritz, Moses s. Liszt.

Barkow, Rudolf s. Instrumente (Orgel, Tagungen).

Bartels, Wolfgang von s. Chor, Waltershausen.

Barth, Paul s. Musikerziehung (Schulmusik), Tonpsychologie.

Barthou, Louis s. Wagner.

Bartok, Bela — B. u. die Herausgabe ungarischer Volkslieder (Bartok u. Möller) Uj 12, 1/2 — 2. Klavierkonzert (Holl) Mel 12, 3 u. (Nüll) Mel 12, 4 — B.'s neues Werk (Redlich) MdA 14, 7.

Bartok, Bela s. Bartok, Vergleichende Musikwissenschaft (Tagungen).

Bartos, Antonin s. Instrumente (Violine).

Bartos, Franz s. Oper (Uraufführungen).

Baser, Friedrich s. Akustik, J. S. Bach (Feste), Beethoven, Chor (Literatur), Finke, Lendvai, Mendelssohn, Zeitgenössische Musik (Bespr.).

Basile, Adriana — La bell'Adriana a Milano (Ademollo) MO 14, 11.

Bassermann, Hans s. Musikerziehung.

Bastar, Jindrich s. Sevčik.

Battishill, Jonathan — (Trend) ML 13, 3.

Bauer, Elsa s. Reger (Feste), Wagner.

Bauer, Franz s. Instrumentenkunde.

Bauer, Harold s. Chor (Knabenchor), Dilettant.

im evangelischen Gottesdienste (Spitta) Org 11, 1 — 2 süddeutsche Domchöre (Stier) MKK 1932, 10 — Kindergesang in der Kirche (Thomas Sg 8, 5 — ***Knabenchor:*** Het Jongenskoor (Bauer) Gre 57, 10—12 — ***Männerchor:*** (s. a. Wagner) — Der 3- u. 4-stge Männerchorsatz (Amiel) SMZ 72, 20 — Eine hoffentlich nie wiederkehrende Entgleisung (Blum) SMZ 73, 1 — M.-Literatur u. deren Programmzusammenstellung (Blum) SMZ 72, 14—18 — Die Aufstellung des M.'s (Elling u. Brück) DS 24, 34 — Krise des M.'s (Ewens) DS 24, 36 u. NsS 13, 10 — M. u. moderne Linearität (Heuss) SZ 26, 8/9 u. To 36, 42 — Aus der M.-Bewegung im fernen Osten (Plonka) Co 13, 5 u. DS 24, 33 — Die Jugend u. wir (Räfler) DS 25, 13 — Regeneration des M.'s (Rehmann) GBl 56, 4 — M. u. Laienmusik (Rein) DS 25, 4 — Der Berliner Männerchorgesang um 1848 (Schlicht) To 36, 33 u. 34 — M. oder gemischte Chöre? (F. St.) SZ 26, 5 — Nachwuchsfragen des Männerchorgesangs (Stege) SZ 27, 1 — Jubiläum des Kölner Männergesangvereins (Unger) ZM 99, 6 — Neue Wege des M.'s (Valentin) ZM 99, 9 — Stilfragen des M.s (Valentin) ZM 99, 5 — Wo liegt die Krise des M.'s? SZ 27, 1 — ***Sprechchor:*** (Rossberg) ZS 6, 4 — ***Sängerfeste:*** Dürfen wir heute S. feiern? (Leu) SMZ 73, 6 — Frankfurt/Main: 11. Deutsches Sängerbundesfest: (Conrad u. Ewens) Ds 24, 31 — (Berg, Beutner, Brüggestrat, Echzell, Ewens, Hasenclever, Weimar, Wulf) DS 24, 32 — (Berg, Beutner, Brüggestrat, Echzell, Ewens, Langer, Herzog, Weimar, Wulf) DS 24, 33 — (Friedrich) Mel 11, 8/9 — (Hannemann) Ha 23, 6 — (Heid) Chm 6, 9 — (Hoffmann) DZ 33, 14 — (Holde) AMZ 59, 31/32 u. DTZ 30, 10 — (Holl) SMZ 72, 16/17 — (Knoepfel) DMZ 63, 32 — (Lismann) MuC 105, 8 — (Röntz) Sti 27, 2 — (Schott) S 90, 32/33 — (Wiesengrund-Adorno) MK 24, 11 — DS 25, 8 — To 36, 31 u. 32 — Verzeichnis der Chöre des 11. deutschen Sängerbundesfest: Ds 24, 27 — Breslau: 1. Schlesische Sängerwoche (Ewens) DS 24, 51 — Dortmunder Kulturtag: Die Konzerte (Ewens) DS 25, 17 — Unterfränkisches Volksliederwettsingen (Huber) ZM 99, 6 — ***Literatur:*** Blume: Das Chorwerk (Kempers) DM 6, 9 u. (Petzoldt) Mk 24, 12 — Herrmann: op. 81 (Bekker) MK 25, 5 — Jöde: Das Chorbuch (Herzfeld) MK 24, 8 — Pfeiffer: Fest-Messe für 4-stg. Männerchor (Baser) MK 24, 11 — Schmitt: Six chœurs pour voix de femmes (Demarquez) RM 14, 135 — Empfehlenswerte ein-, zwei- u. dreistimmige Männerchöre aus alter u. neuer Zeit (Knauer) DS 25, 3 — Neuausgaben alter Chormusik (Rosenberg) Mpf 3, 10 u. 12 — Alte Schweizer Chormusik in Neuausgaben (Schuh) SMZ 72, 19 — Polyphonic motets (Widmann) MS 63, 2 — ***Besprechungen:*** Uecker: Stettiner Männerchorbewegung (Böhme) MiP 1933, 2 — Wüllner: Chorübungen (Moser) ZM 99, 5 u. (Petzoldt) MK 24, 8.

Choral — (s. a. Bibliothek) — ***gregorianisch:*** (s. a. Schulmusik) — Liturgische Aktivität u. gregorianischer Ch. (Böser) Ch 58, 4 — Gregorianischer Ch. u. Orgelmusik (Fellerer) MS 62, 8/9 — Der gregorianische Ch. als Nährboden der katholischen Kirchenmusik (Goller) MD 20, 7/8 — Gregorianischer Ch. u. deutsches Kirchenlied (Gotzen) MS 62, 8/9 — Ch. u. Musikentwicklung in Deutschland (Johner) K 32, 10 — Ch. u. alte Kirchenmusik (Kurthen) MS 62, 8/9 — Der gregorianische Ch. u. seine Bedeutung für die Gegenwart (Lohr) SMZ 72, 22 — Ch. u. Gegenwart (Omlin) Ch. 57, 10 — Wider u. für die Orgelbegleitung des gregorianischen Ch.'s (Schachleiter u. Söhner) MS 62, 12 — Ch. u. neuzeitliche Kirchenmusik (Schmitz) MS 62, 10 — Warum nicht Choralgesang? (Schnabel) MD 20, 9/10 — Akzentverteilung am Schlusse eines Ganz- oder Halbsatzes (Seelgen) MS 63, 3/4 — Geist u. Ethos des gregorianischen Ch.'s (Sigl) MS 62, 7 — Moderne Ch.-Pflege (Söhner) MS 62, 11 — Moderne Kirchenmusik u. gregorianischer Ch. (Söhner) K 32, 6 — Sieben Ch.-Regeln (Sowa) MS 63, 1 — Warum tragen im gregorianischen Ch. oft unbetonte Silben mehr Noten als betonte? (Stäblein) MS 63, 2 — Eine Choralprobe (Widmann) K 33, 6/7 — Lateinischer Volksgesang — Volkschoral K 33, 6/7 — Der gregorianische Ch. bei der Baden-Badener Kirchenmusikertagung K 33, 3/4 — ***protestantisch:*** (s. a. geistliches Lied) — Die neuen Choralbücher (Becker) DMMZ 54, 23 — Zur Ästhetik des Ch.-Vorspiels (Bovermann) ZfK 14, 3 u. 6 u. 7 u. 8 — Die Entwicklung des Choralvorspiels (Krieger) KiM 13, 5 u. 6 — Wiederbelebung des evangelischen Ch.'s (Polster) ZfK 15, 4 — Choralerneuerung (Richter) ZM 100, 4 — Unser Vorspielmaterial (Sandmann) EK 1932, 117 u. 118 — Zur Einführung der neuen Ch.-Melodien (Schneider) KiM 13, 7/8 — Um den Choralgesang (Stier) ZfK 14, 5 — Die Entstehung des deutschen evangelischen Ch.'s u. seine musikalische Sprache (Stollberg) ZeK 10, 9 u. 10 — ***Besprechungen:*** Dietrich: Geschichte des deutschen Orgelchorals im 17. Jahrh. (Pirro) RMus 17, 45 — Hildebrandt: Choralbuch zum evangelischen Gesangbuch für Brandenburg u. Pommern (Engel) MiP 1932, 1 — Moser: Ein feste Burg (Richter) ZfK 15, 3 — Schwake: Das Volk lernt gregorianischen Ch. (Viculin) Ch 58, 3 u. SvC 27, 1.

Chominski, J. M. s. Fuge (Bespr.).

Chottin, A. s. Vergleichende Musikwissenschaft.

Chybinski, Adolf s. Backfark, Fabrycy, Felsztyn, Kammermusik (Bespr.), Musikerziehung (Bespr.) Telemann (Bespr.).

Ciampelli, G. M. s. Kodaly, Oper (Uraufführungen).

Cilēa, Francesco — (Pilati) BBm 7, 6.

Cione, Edmondo s. Interpretation.

Claar, Maximilian s. Casella, Oper u. (Uraufführungen).

Clausetti, Carlo s. Verlag (Verleger).

Clavichord — s. Instrumente.

Clemen, Otto s. Schalreuter.

Clementi, Muzio — (Girdlestone) ML 13, 3 — (Green) MMR 62, 737 — DMLZ 21, 5/6.

Closson, Ernest s. Instrumente (Orgel), Instrumentenkunde, Pullaer.

Cmiral, Adolf — (Liebich) T 11, 10.

Cmiral, Adolf s. Hymnus (weltlich), Instrumente (Klavier), Marak, Musikerziehung.

D

E

F

H

I, J

für Harfe (Zingel) DMZ 63, 43 — *Besprechungen:* Zingel: Harfe u. Harfenspiel (SC. G.) ML 13, 3 u. (Hpfr) DMZ 63, 21 u. (Pincherle) RMus 16, 44 — *Harmonium:* Förster-Vierteltonharmonium mit Klangfarbenregister (Haba) A 12, 5/6 — *Horn:* Das Waldhorn (Bienenfeld) DMZ 63, 45 — Horn notes (Francis) MMR 62, 741 — Doppelhorn oder B-Horn mit Quint-Ventil? (Rudolph) DMMZ 54, 19 — *Klarinette:* Robert Stark (Kroll) DMMZ 54, 44 — Karoline Schleicher (Marcus) DMZ 63, 37 — J. Chr. Denner (Neuberger) ZfI 52, 15 — Das Mundstück der Kl. DMMZ 55, 15 u. 16 u. DMZ 64, 10 u. 11 — *Klavier:* (s. a. Hausmusik) — Alte Gemälde als Dokumente der Klaviertechnik (Boghen) DTZ 31, 3 — An operation to the hand as an aid to technique (Boucher) MT 1932, 1075 — Avec ou sans piano (Cellier) M 95, 4 — Radiovy klavir (Cmiral) HSK 4, 9/10 — The problem of the „Damaged" pianoforte student (Colles) MT 1932, 1075 — Bekenntnis zum Klavier (Gieseking) DTZ 31, 3 — Das Klavierüben (Güntzel u. Hirsch) DTZ 31, 3 — O novejsi nasi klavirne literature (Hoffmeister) HV 13, 5 — Czy fortepian przezyl sic (Hofman) MZy 9, 3/4 — Das individualistische Kl. (Karpfen) S 91, 5 Die Grundbedingungen des schöpferischen Klavierspieles (Kosnick) MK 24, 10 — Zur Stellung des Kl. in der Gegenwart (Kuznitzky) AMZ 60, 16 — La renaissance du piano (Machabey) M 94, 45 — Teorie a literatura klavirni hry (Metelska-Hermanova) HV 13, 4—10 u. 14, 1 — Auferstehung des Kl. (Nestmann) ZM 99, 11 — Zur Erleichterung der mechanischen Schwierigkeiten am Kl. (Rau) DTZ 31, 3 — Zeitgemäße Forderungen in Bezug auf das Klavierspiel (Schubert) DTZ 31, 3 — Die Vorteile der heutigen Klaviatur (Thausing) AMZ 60, 2 — Aus dem Leben Gottfried Silbermanns (Weihgold) ZfI 52, 18 — The psychology of legato in piano playing (Woodhouse) MuC 105, 21 — Klavierbau: Pianoherstellung im heutigen Rußland (Peters) MIZ 43, 3 — Die Reform der Klaviatur (Rehberg) AMZ 59, 24 u. 25 — Paul v. Janko's Klaviatur (Rehberg) ZfI 52, 23 — Akustik im Klavierbau (Sabathil) ZfI 53, 2—4 — 50 Jahre Janko-Klaviatur (Weißhappel) Schb 1932, 1 — Der neue Zither-Konzertflügel „Klaviezi" ZfI 52, 20 — Klavierunterricht: Two ways of solving the velocity problem (Campbell) Mus 37, 9 — What are the prospects for piano study? (Hamilton) Mus 37, 7 — Does class piano instruction play? (Hudson) Mus 37, 7 — Neue Musik im Klavierunterricht für Kinder (Jung-Jordan) S 91, 4 — Das Tastendach (Möbius) MK 24, 10 — Klavierundervisning eller Musikundervisning (Printz) DaMu 8, 3 — Neuzeitlicher Klavierunterricht (Rosenbaum-Oesterreicher) A 13, 3/4 — How to organize a sight playing class (Stein) Mus 37, 9 — Lehre vom primären Anschlag (Stocker) SMpB 21, 9 — The first steps in piano study (Warwick) Mus 37, 6 — Die Entwicklung der Klavierpädagogik u. ihre gegenwärtige Situation (Wiora) Mpf 3, 3 — *Besprechungen:* Deutsch: Klavierfibel (Kiessig) ZM 99, 9 — Fickert: Vom richtigen Klavierüben (Niemann) ZM 99, 8 — Howard: Grundübungen für Klavier (A. E.) RMI 39, 1/2 — Leimer-Gieseking: Modernes Klavierspiel (A. E.) RMI 39, 1/2 u. (Landormy) M 95, 7 u. (Witschi) SMpB 22, 2 — Loebenstein: Klavierpädagogik (Schubert) DTZ 30, 6 u. (Waldmann) Mpf 3, 12 — Martienssen: Die individuelle Klaviertechnik (A. E.) RMI 39, 4 u. (Nestmann) ZfM 15, 5 — Matthay: The visible and invisible in piano technique (Glock) MMR 62, 742 — Rehberg: Die Söhne Bach; Mozart Tanzbüchlein (Rehberg) W 3, 2 — Seiber: Leichte Tänze (Seiber) W 3, 2 — Stumpp: Musikalisches Gedächtnis (A. E.) RMI 39, 4 — Tagliapietra: Antologia di musica antica e moderna (E. D.) RMI 39, 1/2 — Thausing: Klavier- u. Musikunterricht (Schubert) ZS 5, 6 u. (Vogel) SMpB 7, 6 — Neue Klaviermusik (Riebensahm) Mel 11, 10 — Klaviermusik fürs Haus (Spies) DZ 33, 16 — **Laute:** (s. a. Gitarre) — Die deutsche Tabulatur für Lauten u. Geygen (Giesbert) BlSp 3, 4 — Neuausgaben: Alte Meister der Laute (Szczepanska) KM 4, 16 — **Leier:** Die Leier als neues Musikinstrument (Natorp) LV 2, 4 u. 5 — **Oboe:** Die neue Stimmregulierschraube (Heinze) Or 10, 1 — Eine wichtige Neuerung für Oboisten (Heinze) DMZ 63, 46 — Zur Geschichte der Oboe (Roland) SZI 22, 7 u. 8 — *Orgel:* (s. a. Choral) — Hidraulicke orgulje po Heronu i Vitruviju (Dugan) SvC 27, 1 — 2 Welten (Ebhardt) KiM 10, 5 — Orgel der Vergangenheit — moderne Orgel (Eigenmann) Ch 57, 5 — Die Entwicklung der Orgelklangstile (Ellerhorst) K 32, 6—8 — English organ music (Farmer) MT 1932, 1077 — Die O. im Hauptgottesdienst (Fischer) Zek 10, 10 — Statik und Dynamik als geistesgeschichtliche Grundtatsachen u. ihre Auswirkungen in der Geschichte der O. (Flade) ZfK 15, 1 — Aus den Akten der Schnitger-O. (Fock) MuK 3, 6 — Wie ich zu meiner Hausorgel kam (Gofferje) Kr 10, 1 — Die O. im Gottesdienst (Haag) MSfG 38, 2/3 — Die Wiedergeburt der O. (Hamel) MSfG 37, 12 u. 38, 4 u. (Heitmann) MSfG 38, 4 — Musikalische und liturgische Orgelerneuerung (Hamel) ZfK **14, 9** — Die Klein-O. (Herzberg) ZfI 52, 22 — Pfleget auch moderne Orgelmusik (Isler) Org 10, 6 — Die O. als Haus- u. Kammerinstrument (Jahnn) ZfI 52, 21 — Die erste deutsche O. in Amerika (Jung) KiM 13, 6 — Het orgel in de Ned.-Hervormde Kerk te Oosthuyzen (Kee) TVN 14, 1 — Forderungen des Liturgischen u. Choralgesanges an Orgelbau u. Orgelspiel (Kempff) KiM 13, 11 u. MSfG 38, 2/3 — Mit Albert Schweitzer auf holländischen O. (Metzger) MiW 9, 5 — Klein-O. (Neuburger) DMZ 63, 25 — Wege der Orgelbewegung (Quoika) A 12, 11/12 — Die Improvisation im gottesdienstlichen Orgelspiel (Ramin) MuK 4, 4 — Hausorgeln in Toggenburg (Riklin) SMZ 72, 14/15 — Intervallumkehrung um 1050 (Sowa) ZfM 15, 5 — Recent collections of Pre-Bach organ music (Waters) MT 1932, 1074 — Eine Landkirchenorgel (Widmann) MKK 1932, 10 — L'orgue des ondes (X) SMpB 21, 11 u. 12 — Die O. in Atlantic-City DIZ 33, 18 — Orgelbau: Orgelbau u. elektro-akustische Klangerzeugung (H. B.) ZfI 53, 13 — Neu aufgefundene Dokumente

über Joseph Gabler (Bärnwick) K 33, 5—7 — Technischer u. geistiger Fortschritt im Orgelbau (Barkow) DIZ 33, 24 u. (Hamel) DIZ 33, 21 — Register u. Tonschweller (Biehle) ZfK 15, 3 — Moderne Werkstoffe u. Bauformen im Orgelbau (Bohnstedt) ZfI 53, 1 — Was gibt es Neues im Orgelbau? (Burkert) SBeK 63, 8/9 — Neue Hausorgeln (David) Mel 11, 11 u. Mpf 3, 11 — Le Prolongement de la série des harmoniques (Deny) MSa 39, 2 — Elektrotechnik im Orgelbau (Drexler) ZfI 53, 14 — Aus dem Leben Gottfried Silbermanns (Flade) ZfK 15, 2 — Hermann Raphael Rottenstein-Pock (Flade) ZfM 15, 1 — Zum Orgelproblem (Hergenhahn) ZfI 53, 12 — Anlaßvorrichtungen für Elektromotore (Herzberg) ZfI 52, 24 — Umformer für die elektrische Orgelsteuerung (Herzberg) ZfI 52, 21 — Die abgestimmte Tonkanzelle (Jung) ZfI 52, 17 — Die Orgelpfeife als gekoppeltes System (Jung) ZfI 52, 20 — Forderungen des liturgischen u. Chorgesanges an Orgelbau u. Orgelspiel (Kempff) KiM 13, 11 u. ZfK 15, 3 — J. H. Trost u. die Altenburger Schloßorgel (Löffler) MuK 4, 4 — Silbermann-Orgeln (Müller) BlSp 3, 2 u. DMZ 64, 12 — L'orgue électronique (H. P.) Rl 16, 3 — Umbau alter Schleifladen-O. (Press) ZeK 10, 12 — Der Tonschweller (Sauer) DiKi 22, Aug., Nov., Dez. — Reformen im Orgelbau und Reformorgel (Sauer) MKK 15, 1 — Unit-Orgel (Sauer) MKK 1932, 12 — Die pfeifenlose elektrische Orgel (Schieß) Ch 57, 9 — Reformorgel (Seeger) EK 1933, 122 — Zum 250. Geburtstag des Orgelbauers Gottfried Silbermann (Wagner) ZM 100, 1 — Die gute u. die schlechte Notenorgel (Wolffhügel) ZfI 53, 9 — Kleinorgel Walcker DIZ 34, 7 — Un orgue transportable Dis 5, 2 — Organisten: Lemmens et l'école française de l'orgue (Closson) MSa 40, 1 — Un grand organier contemporain Victor Gonzalez (Dufourq) RM 13, 129 — Jodocus Kehrer (Kehrer) DiKi 22, Dez. — Tableaux des organiers belges (Kreps) MSa 39, 4 — Descriptions d'orgues par des auteurs turcs et persans (Raghib) RMus 17, 45 u. 46 — Orgelbeschreibungen: Eine unbekannte Barockorgel in Berlin (Auler) ZM 99, 8 — Die 100jährige Nikolai-Orgel in Greifswald (Böhme) Zek 10, 10 — Die neue Orgel in St. Hedwig zu Berlin (Doebler) MS 63, 1 — Les grands orgues historiques de St. Merry (Dufourcq) RM 14, 133 — The first organ in Central Africa (Duncan) MT 1932, 1071 — Die neue O. in der Pfarrkirche zu Mahenwangen (Eisele) ZfI 53, 3 — Die O. zu Steinfeld (Ellerhorst) MS 62, 11 — Die neue O. zu Leutschau (Freitag) ZfI 53, 7 — Die Marienkirche in Berlin u. ihre O. (Graue) Auf 2, 1 — Die Schnitger-Orgel in Charlottenburg (Hasse) MuK 3, 6 — Americké Varhany v Hronove (Herman) HV 13, 10 — Karl Reinisch (Hey) ZfI 53, 7 — Die erneute O. in der Stadtkirche zu Zschopau (Hille) ZfK 15, 4 — Das Herz von New York (Karg-Elert) ZfK 15, 3 — Die O. in der Augustiner-Klosterkirche Rauhof bei Goslar (Karstens) ZfI 53, 11 — Die neue O. zu Steinbach im Erzgebirge (Leuschel) ZfK 14, 8 — Orgulje Zupske crkve u Varazdinskim Toplicama (Majdak) SvC 27, 1 — Die neue O. für die Kathedrale in Medellin (L. S.) DIZ 34, 2 — Die erneuerte O. in der Kirche zu Bärenstein (Uhmann) ZfK 14, 9 u. ZfI 53, 4 — Die umgebaute O. der Krönungskathedrale in Budapest (Viktor) ZfI 53, 8 — Die neue O. in Oppeln (H. W.) SBeK 63, 8/9 — Die größten Orgelwerke Deutschlands ZfI 53, 5 — Die neue O. in der Heldendankkirche zu Bregenz-Vorkloster ZfI 52, 16 — Die neue O. im Dom zu Wurzen ZfI 53, 10 — Die neue O. der Johanniskirche zu Leipzig ZfI 53, 3 — Die neue O. der Kreuzkirche zu Straßburg MuK 4, 3 — Zur Erneuerung der O. in der Wallfahrtskirche zu Einsiedel ZfI 53, 5 — Urkuasioita SM 1933, 2 — ***Besprechungen:*** Dietrich: Geschichte des deutschen Orgelchorals im 17. Jahrh. (Keller) MiW 9, 5 — Spittel: Die Stolper Marienorgel (Böhme) MiP 1932, 1 — Weigl: Handbuch der Orgelliteratur (Heitmann) MK 24, 11 — Wehle: Die Orgel-Improvisation (Kuznitzky) AMZ 59, 40 — Literature, récente sur la facture d'orgues (Kreps) MSa 39, 2 u. 3 — Neuere Werke u. Neuausgaben älterer Werke für die Orgel (Mies) DiKi 23, April — ***Posaune:*** Die Baßtuba in F mit 6 Ventilen (Hensel) DMZ 63, 24 u. (Weller) DMZ 63, 28 — Ventile an den Blechblasinstrumenten (Rometsch) SCI 21, 18 — Eine Tuba mit 6 Ventilen (Rudolph) ZfI 53, 9 — Zur Ventilfrage (Rudolph) DMZ 63, 41 — Das Blasquartett (Springer) SZI 21, 21 u. 22 — Robert Müller (Stork) DMZ 63, 20 — ***Saxophon:*** Traktat über das S. (Weiß-Rüthel) AMZ 59, 17 — ***Schlagzeug:*** Drums und Drummer (Eichler) DMZ 64, 10 u. 11 — ***Trompete:*** Trompetenbau — Trompetenblasen (Henschel) Se 9, 35 — Musikalische Vortragsfehler (Springer) SZI 21, 18—20 u. 22, 1 u. 2 — ***Violine:*** Tracing the violinst's art from the beginning (Baecht) Mus 37, 12 u. 38, 2—4 — A good bow essential in violin study (Baecht) Mus 37, 7 — What to look for in buying a violin (Baecht) Mus 37 37, 6 — O Pythagora (Bartos) HV 14, 1 — Das Geigenspiel in Anpassung an die ihm zugrunde liegenden Gesetzmäßigkeiten (Blobel) Gei 1, 3 u. 4 u. 2, 5 — Tongebung durch Ausnützung des Armgewichtes (Blobel) Gei 2, 5 — Vom Bogen- u. Armgewicht bei der Bogenführung (Blobel) Gei 2, 6 — Violintechnik (Diestel) SMpB 21, 13 u. 14 — Die Druckgebung auf der Violine (Jahn) DMZ 64, 3—5 — Violinspiel in Frankreich (Jarosy) AMZ 59, 27/28 — Schweizerische Violinmusik (Kägi) SMpB 21, 10 — Die Bewegungstechnik als Grundlage des Violinspiels (Klein) Gei 1, 4 u. 2, 5 — Houslovy lak starych italskych houslaru a jeho slezeni (Kratochvil) HV 14, 1 — Lehrbuch der Technik des linken Armes (Küchler) Gei 1, 4 — Das „Einspielen" von Geigen (Meißner) DMZ 63, 33 — „Le Messie" (Menth) DMZ 63, 28 — Der Fingersatz auf der V. (Rothschild) Gei 2, 5—6 — Der runde Violinbogen (Schweitzer) SMZ 73, 6 — Die Mängel des Einstimmens der Violine in reine Quinten (Sevčik) Gei 2, 5 — Paganini u. Klein (Steiger) Gei 2, 5 — Das Klangproblem der Geige u. seine Lösung (Ziegler) MK 24, 8 — Subjektive u. objektive Geigenprüfung DMZ 63, 40 u. 41 — Geigenbau: Das angebliche Geheimnis der alten Italiener (Fuhr) DMZ 64, 11 — The Guaneri family of violin

makers (Cobbett) MT 1932, 1072 — Kritische Übersicht über Neuerungen u. Streitfragen im Geigenbau 1932 (Großmann) DIZ 34, 1—6 — Fälschung u. Doppelgängerfrage (Hamma) MIZ 43, 2 — Schweizer Geigenmacherkunst (Heimann) SZI 22, 8 — Das Geheimnis der alten italienischen Meistergeigen (Herbst) Schw 14, 19 — Metallbezug beim Violinbogen (Höhne) DMZ 64, 9 — Les Luthiers des XVIIe et XVIIIe siècles onts-ils gravé sur leurs instruments leur monogramme et la date? (Lichtenebert) RM 13, 129 — Regeneration des Geigenlackes (Loeschmann) MIZ 42, 19 u. (Krones) MIZ 42, 21 u. 22 — Polishing a violin (Matthews) MT 1932, 1076 — Stradivaris Geheimnis und der moderne Geigenbau (Meißner) DMZ 63, 43 — Die Ursachen der Hemmung im Geigenbau (Möckel) MIZ 43, 8 — Beiträge zum Geigenproblem (R) MIZ 42, 17 u. 18 — Neue Meistergeigen in Chemnitz (Rau) Or 9, 15 — Hier en daar van maand tot maand (Ronde) Sy 16, 3 — Der Geigenkrieg (Schneider) MIZ 43, 4 u. (Hamma) MIZ 43, 6 — Die äußere Form der Geigenbrettchen (Seiffert) ZfI 52, 15 — Die Materialkonstanten der Geige (Seiffert) ZfI 53, 14 — Die Wölbung u. Stärke der Geigenbrettchen (Seiffert) ZfI 53, 10 — Die letzten Geigenbauer von Mittenwald (Stege) ZM 99, 11 — Vom Charakter der Geige DMMZ 54, 35 — Violinunterricht: Johannes Palaschkos Verdienste um die geigenpädagogische Literatur (Altmann) ZM 100, 2 — Violin teaching — constructive and destructive (Baecht) Mus 37, 9 — Violinschulen (Blobel) Gei 2, 6 — Der erste Geigenunterricht (Fehlbehr) Sg 8, 5 — Die Violinschule des Daniel Merck (Gerheuser) CM 2, 2 — Neue Wege im Geigenunterricht (Hesse) W 1932, 5/6 — Die Druckgebung auf der Violine (Jahn) DMZ 64, 3—5 — Lehrer u. Schüler (Jarosy) Gei 1, 3 — Bewegungstechnik als Grundlage des Violinspiels (Pirner) DMZ 64, 16 u. 17 — Zur Irrlehre von der „Korrekten Haltung" (Silberschmidt) DMZ 63, 27 — Relax (Woelber) Mus 38, 1 — ***Besprechungen:*** Doflein: Das Geigenschulwerk (Auerbach) Mpf 3, 6 u. (David) Mel 12, 3 u. (Drilsma) DM 6, 8 u. (Fehlbehr) CM 1, 2 u. (Kägi) SMpB 21, 10 u. (Mach) SMZ 72, 9 — Flesch: Das Klangproblem im Geigenspiel (Couturier) DM 6, 9 — Hill: The violin makers of the Guarneri family (Fellowes) ML 13, 4 — Die Geigenausgaben von Maxim Jacobsen MdA 14, 7 — Neue Violinliteratur (pp) MdA 14, 8 — Nieuve uitgaven op Vioolgebied (Couturier) Sy 15, 7 — Spielmusik für Violine (Doflein) W 1932, 12 — ***Zither:*** Die Notwendigkeit der Pflege guter Zithermusik (Schletter) MdS 14, 9/10 — Max Albert MdS 14, 9—12 u. 15, 1/2 — ***Tagungen:*** Berlin: Arbeitsgemeinschaft für Orgelbewegung (Tago): (Barkow) DIZ 33, 20 — (Epstein) DTZ 30, 12 — (Heitmann) DTZ 30, 12 — (Kuznitzky) AMZ 59, 43 — (Schlatter) Org 10, 6 — (Schnackenberg) ZfK 14, 8 — Lübeck: Nordisch-deutsche Orgelwoche (Heitmann) MuK 3, 6 — (Maack) DTZ 30, 12.

Instrumentenkunde — Der Gambenchor (Bacher) CM 1, 4 — De voornaamste exotische Stryk instrumenten (Balfoort) Sy 16, 1—3 — Das Quinton (Bauer) BlSp 2, 12 — The longitudinal open flutes of Central Asia (Belaiev) MQ 19, 1 — Die Fiedel (Brauer) ZfI 52, 22 — O lirze (Brunold) KM 4, 16 — Sur les instruments de musique du XVe siècle (Cerf) RM 14, 134 — La flûte égyptienne antique de Fétis (Closson) Ac 4, 4 — Un principe exotique inconnu d'organologie musicale (Closson) RM 13, 129 — Die Luren (dt) DMZ 63, 35 — Monsieur Prin and his trumpet marine (Galpin) ML 14, 1 — Welche Instrumente erwarten ihre Wiederbelebung? (Friedrich) BlSp 2, 12 — Viola pomposa and violoncello piccolo (Galpin) ML 12, 4 — Instrumente der Iglauer Bauernmusik (Göth) CM 2, 1 — Was muß ein anfangender Viellenspieler beachten? (Harlan) CM 1, 3 — Die Hawaigitarre (Herzfeld) DIZ 33, 12 — Der Streicherflügel im Weimarer Goethehause u. andere Musikinstrumente aus dem Goethekreise (Kinsky) ZfI 52, 18 — Vergessene Musikinstrumente (Kinsky) BlSp 2, 11 — Zur Scordatura der Streichinstrumente (Lesser) Ac 4, 3 u. 4 — Virginals, Spinets and Harpsichords (Mihlhauser) Mus 37, 8 — Die Viola Pomposa (Müller) Or 10, 5 — Viola, Baß u. Geigen (Müller-Blattau) CM 2, 4 — Das Lautenclavizymbel (n) DMZ 63, 31 — The saxaphon before Sax (Rendall) MT 1932, 1078 — D'une nouvelle classification méthodique des instruments de musique (Schaeffner) RM 13, 129 — Ethnographisches über den Ursprung der Musikinstrumente (Schmidt-Lamberg) Ha 23, 10 — Instrumente u. Instrumentalisten vor 1000 Jahren (Schmidt-Lamberg) SZI 21, 12 — Zur Wiederbelebung des Dudelsacks (Seifert) CM 1,2 — L'organo idraulico del sec. III (Sugar) Nd'A 9, 2 — Schofar u. Hazozerah (V.) ZfI 53, 12 — Altrömische Blasinstrumente (Voigt) ZfI 53, 6 — Das Trumscheit (Voigt) DIZ 33, 14 — Die altägyptische Trompete (Voigt) DIZ 34, 5 — Die Becken (Voigt) DIZ 34, 7 — Die Kastagnetten (Voigt) DIZ 34, 2 — Der Lur (Voigt) DIZ 33, 23 — Die Vielle (Voigt) DIZ 34, 6 — Seltsame Musikinstrumente (Voigt) DMMZ 54, 41 — Zur Geschichte des Dudelsacks (Voigt) DIZ 34, 1 — Zur Geschichte der Pauken (Voigt) ZfI 52, 22 — Neubau eines Portativs (Wolff) ZfM 15, 7 — Geige u. Klavier MIZ 42, 15—17 — La harpe à archet RMB 9, 9 — ***Sammlungen:*** A travers une Musée d'instruments (Sachs) RM 13, 129 — ***Besprechungen:*** Balfoort: Eigenartige Musikinstrumente (Galpin) ML 13, 3 — Hayes: Musical instruments and their music (L. T.) RMI 39, 1/2 — Schulz: Instrumentenkunde (Schwers) AMZ 59, 49.

Instrumentenmarkt — Deutscher Musikinstrumentenexport (Dopf) MIZ 43, 5 — Teilkonjunkturen für mitteleuropäische Musikinstrumente 1932/33 (Economicus) MIZ 43, 2 — Statistik der Abzahlungsverkäufe von Musikinstrumenten in der Schweiz (Gaedicke) MIZ 42, 10 — Die Industrie der Großmusikinstrumente (Klebba) MIZ 42, 25 u. 26 — Moderne Exportmethoden durch Ausbau der weltwirtschaftlichen Marktanalyse (Kotte) MIZ 42, 21 — Der Export der deutschen Orchesterinstrumente (Lenk) MK 24, 8 — Sowjetrußland hat Mangel an Musikinstrumenten (Petzall) MIZ 43, 2 — Verkauf altitalieni-

K

Schluß im nächsten Heft

[Fortsetzung: Zeitschriftenschau]

merkwaardige voor-Vigilie-Viering van Kerstmis (Smits) Gre 57, 11 — Kirche und zeitgenössische K. (Söhngen) MuK 4, 5 — Pfarrer u. Kirchenmusiker (Söhngen) MuK 5, 2 — Der evangelische Sinn des Kultus (Stählin) MuK 3, 6 — Gebetsgottesdienste (Stier) MSfG 37, 6 — Ordnungen für kirchenmusikalische Aufführungen (Stier) ZfK 14, 2 — Leitsätze zur Gesangbuchfrage (Thomas) MuK 4, 4 — Michaelis- und Reformationsfest (Thomas) MuK 4, 5 — Pfingsten und Trinitatiszeit (Thomas) MuK 4, 3 — Der Musikentwurf für die neue Preußische Agende (Timmann) KiM 14, 2 — Rapport sur la musique d'église (Tinel) MSa 39, 2 — Liturgische Musik im Konzert (Vetter) Ch 58, 2 — Ansprache (W.) K 33, 6/7 — De Volkszang in onze kerken (Weide) Gre 57, 9 u. 10 u. 58, 1 — Kerkelijke Volkszang (Wiel) Gre 57, 9 — Pater Roothaan en solesmes (Wilt) Gre 57, 4 u. 5 u. 8 — A propos du cantique protestant Dis 5, 10 — De Volkszang in onze kerken Gre 57, 5 — Diarii Sistini (anno 1541) Nd'A 9, 2 — Die Reform des Passauer Kinder-Gebetsbuches MKK 1932, 8/9 — Ein Papstwort über die religiöse Musik MD 21, 1/2 — Jerland en de Kerkmuziek Gre 57, 5 — Pie XI et l',,Allgemeine Deutsche Cäcilienverein" MSa 40, 1 — *Synagogale Musik:* (Bernhard-Cohn) Auf 2, 1 — Situation u. neue Strömungen in der s. M. Deutschlands (Guttmann) JKa 6, 6 — Mosche Pan (Idelsohn) JKa 6, 5 — The Kol nidre tune (Idelsohn) JKa 7, 1 — *Kirchenmusiker:* Die kulturelle Bedeutung der Arbeit des K.s (Müller) DiKi 22, Okt. — Johannes Müller (Plachner) DiKi 22, Sept. u. Nov. — Die Würde des Kantorenamtes in der Kirche (Weidmann) MS 63, 2 — Prüfungsordnung für Kantoren JKa 6, 4 — *Geschichte:* Das Kantorat am Grauen Kloster zu Berlin im 17. Jahrh. (Fischer-Krückeberg) MGB 50, 1 — Evangelische Kirchenmusikpflege in Greiffenberg (Hamann) ZfM 14, 11/12 — Das Eisenacher Kantorenbuch (Rollberg) ZfM 14, 8 — Ein Salzburger Pontificale des 14. Jahrh.'s (Rosenthal) MD 20, 9/10 — Kirchengesang u. Kirchenmusik im alten Zürich (Weiß) SMZ 73, 1 u. 2 — *Schulen:* (s. Musikorganisation — Kirchenmusik) — *Tagungen*: Berlin: Kirchenmusikalische Tagung: (Hamel) DZ 33, 18 — (Kuznitzky) AMZ 59, 49 — Essen: 71. Deutscher Katholikentag: (Hahn) MS 62, 10 — Regensburg: Die 25. Tagung des deutschen Caecilienvereins: (Bosse) ZM 99, 8 — (Foerster) DiKi 22, Nov. — (Jansen) Gre 57, 8 — (Maier) AMZ 59, 33/34 — (Stier) MKK 1932, 10 — KiM 13, 9—11 — *Besprechungen:* Fellerer: Kirchenmusikalisches Jahrbuch (L. R.) RMI 39, 4 u. (Rehmann) GBl 56, 4 — Gérold: Les pères de l'église et la musique (Machabey) RM 13, 126 — Idelsohn: Der Synagogengesang der deutschen Juden im 18. Jahrh. (Kirscher) JKa 7, 1 — Müller: Der kirchliche Volksgesang DiKi 23, Jan. — Singer: Die Tonarten des traditionellen Gesanges (Birnbaum) JKa 6, 5 — Die neuen Choralbücher der evangelischen Kirche (Becker) DTZ 31, 2 — Alte u. neue Weihnachtsmusik (Jöde) Kr 10, 7 — Neue Weihnachtsmusik (Petzoldt) MK 25, 3.

Kirnbauer, Franz s. Tanz (Volkstänze).

Kirschner, E. s. Kirchenmusik (Bespr.).

Kittel, Joh. Christ. — (Dreetz) KiM 13, 6 — *Besprechungen:* Dreetz: K. (Terry) ML 14, 1.

Kiwi, Edith s. Musiksoziologie.

Klages, Ludwig s. Lied (Volkslied).

Klamt, Jutta s. Tanz u. (Bühnentanz).

Klanert, Paul s. Musikorganisation (Chor), Zelter (Bespr.).

Klara, Winfried s. Oper (Regie).

Klarinette — s. Instrumente.

Klatt, Fritz s. Musikerziehung.

Klavier, s. Instrumente.

Klebba, Walter s. Instrumentenmarkt.

Klein, Bernhard — (Röntz) DS 24, 38.

Klein, Herman s. Oper (Bespr.).

Klein, Josef s. Instrumente (Violine).

Klemetti, Heikki s. Gesang, Wagner.

Klemperer, Otto s. Wagner.

Klenau, Paul von s. Zeitgenössische Musik.

Klier, Karl M. s. Haydn.

Kling, W. s. Chor (Kirchenchor), Liturgie.

Klingenbeck, Fritz s. Mechanische Musik (Tonfilm), Tanz (Bühnentanz).

Klingler, Karl s. Musikerschutz (Urheberrecht).

Klockmann, Richard s. Göhler, Knab.

Klöverkorn, J. s. Musikerziehung (Lehranstalten).

Klose, Friedrich — (Knappe) MdA 14, 8 — (Schwers) AMZ 59, 47 — (Zentner) ZM 99, 11 — Dis 5, 11.

Klupsch, Theodor s. Liturgie.

Knab, Armin — K.s Musik für Jugend und Schule (Klockmann) Ha 24, 3 — Neue Werke (Pfannenstiel) W 1932, 12.

Knab, Armin s. Knab.

Knappe, Heinrich s. Klose.

Knauer, Heinrich s. Chor (Literatur).

Knebel-Doeberitz, Corona v. s. Musikerziehung.

Knoepfel, Robert s. Chor (Sängerfeste), Musikerziehung (Lehranstalten).

Knosp, Gaston — (E. C.) RMB 9, 1.

Knosp, Gaston s. Vergleichende Musikwissenschaft.

Kober, Elfriede s. Virtuose.

Koch s. Lied (geistlich).

Koch, Heinz s. Orchester.

Koch, Ludwig s. Mechanische Musik (Schallplatten).

Koch, Markus s. Musikerziehung (Methode).

Koczirz, Adolf s. Zuth.

Kodály, Zoltán — (Jemnitz) A 12, 5/6 — (Krause) S 90, 50 — (Toth) MdA 14, 9/10 — BBm 8, 1 — DMZ 63, 51 — „Filanda magiara" (Ciampelli) MO 15, 2 — Gruß an K. (Réti) MdA 14, 9/10 — „Szekler Spinnstube": (E. B.) MdA 14, 5/6 — (Kerntler) MK 24, 12 — (Krause) S S 90, 21 — (Toth) MuC 105, 3.

Koechlin, Charles — (Petit) SZI 21, 11—15 — Festival K. (Prunières) RM 14, 133.

Koechlin, Charles s. Lenormand.

Köhler, s. Kirchenmusik.

Költzsch, Hans s. Zeitgenössische Musik (Bespr.).

König, Heinrich s. Musikerziehung (Methode).

Koeppen, Wolfgang s. Oper (Repertoire).

Koetsier-Muller, Jan s. Gesang u. (Stimmphysiologie, Technik).

Kok, Joh. B. s. Theorie.

Kolar, Vaclav s. Hilmar, Musikerziehung (Schulmusik).

L

M

Musik verschiedener Städte: Altenburg: Altenburger Musikleben vor 100 Jahren (Böhme) AH 1, 1 — ***Berlin:*** Die Krisensaison geht zu Ende (Strobel) Mel 11, 5/6 — ***Flensburg:*** Das städtische Orchester in F. (Maaß) ZM 99, 5 — ***Florenz:*** La rinascita musicale di Firenze (Adam) RaM 6, 1 — ***Greifswald:*** Greifswalder Musikleben vor 100 Jahren (Böhme) ZeK 10, 7/8 — ***Hamburg:*** Musikstadt H. 1932 (Weiß-Mann) 11, 7 — ***Köln:*** Musikpflege in K. nach der nationalen Revolution (T.) DZ 34, 6 — ***Kopenhagen:*** Kobenhavens kommunes sangskole (Wöldike) DaMu 7, 8 — ***Magdeburg:*** Musik u. Oper in M. (Reindl) Mel 11, 12 — ***München:*** Die Kunststadt M. (Lade) Mel 11, 11 — Musik in M. (Schmid) Mel 13, 1 — ***Paris:*** Im Westen wenig Neues (Gaby) Mel 11, 7 — Pariser Novitäten (Gaby) Mel 11, 12 — Das unbekannte P. (Jarosy) AMZ 60, 14 — A musical map of P. (Prod'homme) MQ 18, 4 — ***Regensburg:*** Regensburg als Kirchenmusikstadt (Maier) Gre 57, 6 u. MKK 1932, 7 u. Sti 26, 10/11 — ***Rheinfelden:*** Aus dem musikalischen Leben im alten und neuen R. (Senti) SMZ 73, 8 — ***Wien:*** (s. a. Musikgeschichte) — Die Wiener Theater (Graf) MdA 14, 5/6 — Wiener Musik seit 200 Jahren (Horn) SZI 21, 22 — Die Musikstadt (Stefan) MdA 14, 5/6 — Vienna greatest shrine of music (Tondsen) MuC 105, 2 — Wien u. der Festspielgedanke (Wellesz) MdA 14, 5/6 — Nul n'est prophète ... Dis 5, 7 — ***Winterthur:*** (Scherchen) MdA 14, 8 — ***Zürich:*** Z. als Musikstadt (Gysi) AMZ 59, 22/23 u. (Haeser) S 90, 22/23 — Aus dem Züricher Musikleben (László) S 90, 22/23 — ***Besprechungen:*** Borren: La musique belge au moyen-âge (Tiersot) RMus 17, 46 — Cherbuliez: Die Schweiz in der deutschen Musikgeschichte (Brust) AMZ 60, 10 u. (Diem) SMpB 21, 20 — Dumesnil: La musique contemporaine en France (Lobaczewska) KM 4, 14/15 — Engel: Musik in Greifswalds Vergangenheit (Wehrmann) MiP 1932, 1 — Ewen: Hebrew music (Galpin) ML 13, 3 — Hadow: English music (Sc. G.) ML 12, 4 — Haraszti: La musique Hongroise (Borren) RMB 9, 4 — Jachimecki: Muzyka Polska (Glinski) Muzy 9, 3/4 — Lualdi: Il rinnovamento musicale italiano (f. b.) RMI 39, 4.

Mechanische Musik — Mechanisierung der Musik (Blessinger) AMZ 59, 29/30 — Tönender Papierstreifen (Mendelssohn) MJ 20, 6 — Can music be mechanized? (Redington) MuC 104, 20 — Die Entstehung der mechanischen Musik (Springer) SZI 21, 15 — The voice of the machine (Swainson) ML 12, 4 — The musical clock of Marie-Antoinette (Tiersot) MQ 18, 3 — Mechanisierung u. Musik (Weitzer) Quel 83, 1 — ***Schallplatte:*** (s. a. Zeitgenössische Musik, Musikerschutz, Rundfunk) — Sch. u. Männerchor (Berten) DS 24, 46 — Neue Caruso-Platten (Dillge) AMZ 60, 2 — Musikplatten im Theater (R. F.) SK 1932, 5 — The phonograph, its fall and rise (Gilbert) MuC 105, 14 — Sch. u. Chorerziehung (Greven) DS 24, 46 — De Grammophon begint (Hijman) Cae 89, 7 — Sch. u. Presse (Holde) DTZ 30, 7 — Walze gestern — Sch. heute (Koch) MK 24, 11 — Sch. u. Notenbild (Mies) SK 1932, 8 — Änderungen auf dem Gebiet der Sch.? (Noack) MdA 14, 4 — Caruso singt jetzt schöner (Noack) MdA 14, 9/10 — Sch. u. Musikpflege (Pfeifer) Mpf 3, 2 — Zur Sch.-Frage (Roy) ZS 5, 9 — Die Sch. (Silberhell) ASZ 33, 5 — Die Sch., ein neues Mittel des Musikers (Strahe) DTZ 30, 7 — Die Selbstaufnahme von Sch. u. ihre Bedeutung für den Musiker (Strahe) DMZ 64, 10 — Aufstieg u. Niedergang des Gramophons (Yorke) Qu 13, 2 — Die Selbstaufnahme von Sch. MJ 20, 12 — Schallplatte und Kirchenmusik: Sch. im Gottesdienst (Bachmann) KiM 14, 3/4 — Der gregorianische Choral auf Sch. (Lohr) SMZ 72, 19 — Wieviel kirchenmusikalische Sch. gibt es? (F. A. S.) MD 21, 1/2 u. (Schaller) MS 63, 2 — Sch. mit katholischer Kirchenmusik Chb 5, 5 — Schallplatte und Musikerziehung: Selbstaufnahmen von Sch. im Dienste des Musikunterrichtes (Dillge) DTZ 30, 12 — Sch., die im Stoffgebiet des Schulmusikunterrichts fehlen (Pfeifer) Mpf 4, 1 — Hulpmiddelen bij het muziekgeschiedenis-onderricht (Smits) Gre 58, 1 — Kind u. Musikplatte (Straßburger) SK 1932, 12 — Sch. im Musikunterricht (M. W.) SMpB 21, 23 — Sch., Schulmusik u. Jugend (Walther) Mpf 3, 8 — Die Sch. als musikalischer Bildungsbehelf (Wimberger) Quel 83, 3 — ***Tonfilm:*** (s. a. Oper) — Kunstentartung im Operntonfilm (Arendt) SiT 49, 19 — Der Ton wird synchronisiert (Feinberg) Se 9, 44 — Hexenküche des T.s (Feinberg) Se 9, 16 — Filmgestaltung aus der Musik (Fürst) Mel 13, 1 — Musikkritik u. T. (Fürst) Mel 12, 3 — Rund um den T. (Goldbaum) Auf 2, 1 — Die Tonfilmoper (Herzfeld) NW 61, 20 — Der 1. Konzerttonfilm (Huth) DTZ 30, 11 — Bewegung u. Tanz im T. (Klingenbeck) SiT 50, 7 — Filmstil u. Filmmusik (London) Mel 11, 12 — Die neue Situation des T.s (Oster) SMZ 72, 10 — Neue Wege für Musik u. Film (Regeniter) DZ 33, 17 — Berühmte Dirigenten im T. (Rudolph) Se 9, 48 — Kunst, Gauklertum, Kitsch u. T. (Thausing) AMZ 60, 12 — T. (Westphalen) SchM 1932, 28.

Zeitgenössische Musik — (s. a. Musik versch. Länder u. Städte, Musikerziehung, Rundfunk, Schulmusik) — Neue u. ältere neue Musik (Bernstein) A 12, 11/12 — Junge Deutsch-Prager in der Musik (Brod) A 13, 3/4 — Aus dem Tagebuch eines Musikers (Connor) LW 9, 16 — Die moderne Musik am Scheidewege (Connor) LW 9, 9 — Moderne Musik auf Schallplatten (Connor) SK 1932, 6 — Hat die neue Musik Bestand? (W. E.) DZ 33, 11 — Neue Musik in Parenthese (Fellmann) Sch 6, 2 — Welke richtingen der postimpressionistische muziek het belangrijkste voor de verdere ontwikkeling der huidge muziekbeoefning? (Fitelberg) HM 1, 11 u. (Albarda, Cowell, Lopatnikoff, Mersmann, Westphal) HM 1, 12 u. (Jöde, S. Sch. v. d. L., Sachs) HM 2, 1 — Uraufführungen im Pariser Konzertsaal (Fugmann) S 91, 11 — Modern Italian composers (Gatti) MQ 18, 3 — Kunst u. Künstler von heute (Gräner) AMZ 60, 13 — Berliner Musik am Saison-Ende (Gutman) A 12, 7/8 — Das Schimpfwort „atonal" (Gutman) Sch 6, 7/8 — Genormte Kunst (Gutman) Mel 11, 10 — Romantik oder Gegenwart? (Gutman) BlSt 1932/33, 1 — Zeitbild aus Verlagskatalogen

(Heinsheimer) Sti 26, 12 — Dansk musik af idag (Hove) DaMu 7, 4 — Jugend u. neue Musik (Jöde) Kr 10, 2 — The music of to-day (Klenau) ML 12, 4 — Wspolczesna muzyka goralska na Podhalu i Zywieczyznie (Kondracki) KM 4, 14/15 — Die Vierteltonmusik u. ihre Instrumente (Kroll) DMZ 63, 22 u. 23 — „Neue Geistigkeit" in der Musik? (Lauhöfer) AMZ 59, 27/28 — Religiöse Musik u. Kunst der Gegenwart (Lechthaler) MD 21, 1/2 — Schools and curremts of new music (Leichtentritt) MuC 105, 4 — Evropska hudba ve XX, stoleti (Ließ) T 11, 9 — Französische Musik im 20. Jahrh. (Ließ) MK 24, 12 — Musikalisches Volksempfinden u. moderner Musikstil (Löbmann) Sti 27, 6 — Französische Sinfonik der Gegenwart (Machabey) Mel 11, 8/9 u. RaM 6, 1 — Warum Vierteltonmusik? (Mgs) DMZ 63, 35 — Musikalische Jugendbewegung u. moderner Komponist (Müller) Kr 10, 8 — Junge u. jüngste tschechische Komponisten (Ocadlik) A 13, 3/4 — Kryzys modernizmu mzycznego (Palester) KM 4, 14/15 — Introduzione alla storia della musica moderna (Pannain) RaM 6, 1 — Grenzgebiete des neuen Tons (Reich) MK 25, 2 — In defense of modernism (Rieger) MuAm 52, 14 Important works of the New York season (Saminsky) MuC 104, 21 — The music of yesterday (Smith) MuC 105, 23 — Jugend u. neue Musik (Steinhauer) Mel 11, 8/9 — Die Umwälzung in der Musik (Stoeckert) Sti 27, 5 — Postep prawdziwy i urojony (Stojowski) Muzy 9, 3/4 — Neue Aktivität (Stuckenschmidt) MdA 14, 9/10 — Eine jungschwedische nationale Tonschule (Tutenberg) SMZ 73, 6 — Einführung in die moderne Musik (Westphal) SMZ 72, 16/17 u. 18, 21 u. 24 — Gehören Dissonanzen zur modernen Musik? (Westphal) MK 25, 6 — Modern counterpoint (Wood) ML 13, 3 — La querelle des anciens et des modernes Dis 6, 1 — Le renouveau de la musique „collective" Dis 5, 6 — Musikalisches Manifest Or 10, 5 — ***Besprechungen — Bücher:*** Bekker: Briefe an zeitgenössische Musiker (David) SMZ 73, 2 u. (Deutsch) MK 25, 3 u. (Friedland) AMZ 60, 2—5 u. (Mersmann) Mel 11, 12 u. (Stuckenschmidt) MdA 14, 9/10 — Bernard: Les tendances de la musique française moderne (Lobaczewska) KM 4, 14/15 — Desderi: La musica contemporanea (Prunières) RM 14, 133 — Pannain: Musicisti dei tempi nuovi (Lockspeiser) ML 14, 1 u. (m. m.) RaM 5, 5/6 — Saint-Cyr: Musicisti italiani contemporanei (G. D.) RMI 39, 4 — Sanders: Moderne Nederlandsche componisten (Sc. G.) ML 12, 3 — ***Besprechungen — Instrumentalmusik:*** Benjamin: Concerto for violon an orchestra BBm 8, 2 — Bodart: op. 7. MK 25, 2 — Bortkewicz: op. 39 u. 40 u. 42 (Niemann) ZM 99, 1 u. (Heinzen) MK 24, 8 — Brix: op. 9 (Heinzen) MK 24, 11 — Busch: op. 46 (A. T.) BBm 7, 11 — Bustini: II. Quartetto (Altmann) MK 24, 12 — Carabella: Piccola suite per pianoforte (M. C.) BBm 8, 1 — Castelnouvo-Tedesco: Quattro pezzi per pianoforte (G. G.) BBm 7, 11 u. Sonata per pianoforte (G. G.) BBm 8, 2 — Czernik: op. 86 (Altmann) MK 25, 6 — Demierre: 24 préludes pour piano BBm 7, 11 — Erb: 2me sonate pour violon et piano (G. G.) BBm 7, 10 — Fibich: Sonatina in re minor BBm 7, 10 — Fouqué: op. 31 (Altmann) MK 25, 3 — Frenkel: op. 14 (Kuznitzky) MK 25, 2 — Gagnebin: II. u. III. Quatour (Altmann) MK 24, 12 — Halm: Streichquartette C- u. F-Dur (Altmann) MK 25, 5 u. Kammermusik Heft 1 u. 3 (Apel) MK 24, 8 — Heger: op. 16 (Kuznitzky) MK 25, 2 — Höller: op. 15 (Altmann) MK 25, 7 — Holub: op. 7 BBm 7, 12 — Houdret: Quatour a cordes (Hoerée) RM 13, 128 — Hoyer: op. 45 (Altmann) MK 24, 11 u. op. 49 (Leichtentritt) MK 25, 5 u. (Niemann) ZM 100, 1 — Jachino: Sonata dramatica per violino e orchestra (M. C.) BBm 8, 1 — Jacob: Quartetto a corde BBm 7, 2 — Jongen: 13 Préludes pour piano (Niemann) ZM 99, 5 — Kletzki: op. 23 (Altmann) MK 24, 10 — Lajtha: op. 11 (Heinzen) MK 25, 2 u. Sonatine pour violon et piano (Kerntler) MK 25, 4 — Lavater: op. 23 (Altmann) MK 24, 11 — Leifs: Island-Ouvertüre (Tutenberg) ZM 99, 12 — Lewin: Fantasie für Cello (Niemann) ZM 100, 4 — Longo: Quartetto per 2 violini viola, violoncello (Altmann) MK 24, 9 — Medtner: Sonata Romantica BBm 7, 10 u. (Niemann) ZM 100, 3 u. op. 53 (Kuznitzky) MK 25, 2 — Meulemans: Stadspark (Kuznitzky) MK 25, 7 — Müller: op. 35 u. 36 (Heinzen) MK 24, 8 — Niemann: op. 120 (Herzfeld) MK 24, 9 u. op. 125 (Kerntler) MK 25, 7 u. op. 126 u. op. 128 (Leichtentritt) MK 3 — Paszthory: Trio in C-Dur (Altmann) MK 25, 7 — Perosi: Quartetto Nr. 3 (Altmann) MK 24, 10 — Pick-Mangiagalli: Klavierwerke (E. M. D.) BBm 7, 7/9 — Poulenc: Concerto coréographique (J. J.) BBm 7, 3 u. Concert Champêtre pour clavecin et orchestre (N. B.) BBm 7,5 — Prohazka: op. 56 (Altmann) MK 24, 11 — Rein: Kleine Spielmusik (Kerntler) MK 25, 6 — Reznicek: Streichquartett B-Dur (Altmann) MK 25, 3 — Ridky: Konzert für Violoncello (Silberstein) MK 24, 12 — Rivier: Ouverturen (E. D.) RMI 39, 1/2 u. Symphonie en ré majeur (Prunières) RMI 14, 134 — Rocca: La cella azzura (E. D.) RMI 39, 3 u. Suite per orchestra (G. D.) RMI 39, 4 — Rochat: Sonate für Klavier u. Violine (G. G.) BBm 7, 10 — Röntgen: op. 86 (Heinzen) MK 24, 12 — Rowley: op. 40 u. 41 (Niemann) ZM 99, 11 — Rozsa: Variations pour le piano (Man) BBm 7, 11 — Santoliquido: Quartetto in do minore (Altmann) MK 24, 12 — Sekles: Capriccio in 4 Sätzen (Heinrich) MK 25, 3 — Siegl: op. 61 u. op. 69 (Wiesengrund-Adorno) MK 24, 8 — Soosen: op. 15 (Franke) MK 25, 3 — Szymanowski: op. 56 (Altmann) MK 25, 4 u. Bauerntanz (Kuznitzky) MK 25, 6 — Tedoldi: Romance sans paroles (M. C.) BBm 8, 1 — Toni: Il Cavalier Romantico (M. C.) BBm 7, 2 — Vlessing: Ouverture Solenelle (André) Mc 13, 4 — Vreuls: Poème No 11 (Loevensohn) DM 6, 8 — Walton: Concerto per viola e orchestra (Ces. Br) BBm 7, 10 — Wedig: op. 3 (Bilke) MK 25, 2 — Wehrli: op. 16 (Baser) MK 25, 3 u. Suite für Flöte u. Klavier (G. G.) BBm 7, 10 — Wolf: Leichte Spielmusik (Leichtentritt) MK 25, 6 — Zador: Kammerkonzert (Herzfeld) MK 24, 9 — ***Be-***

sprechungen — Vokalmusik: Clausetti: L'infidele (Heinzen) MK 24, 10 — Dessau: op. 31 (Baumann) MK 25, 3 — Groß: op. 22 (Kerntler) MK 24, 9 u op. 31 (Westphal) MK 25, 3 — Hirschberg: op. 31—33 (Herzfeld) MK 24, 12 — Jelinek: 3 Chansons (Westphal) MK 25, 3 — Kahn: op. 83 (Bilke) 24, 12 — Lewin: 3 Lieder (Heinzen) MK 24, 9 — Müller-Rehrmann: op. 14 (Heinzen) MK 25, 5 — Nick: 8 Lieder Heinzen) MK 24, 11 — Niebuhr: 3 Lieder (Heinzen) MK 24, 9 — Paribeni: Quattro liriche (G. G.) BBm 8, 2 — Poulenc: Le bal masqué (G. G.) BBm 8, 2 — Rocca: Il Dittica (g. d.) RMI 39, 1/2 — Schäfer: op. 22 (Heinzen) MK 24, 9 — Vollerthun: op. 24 (Herzfeld) MK 25, 2 — Walton: Il festino di Baldassare (E. D.) RMI 39, 1/2 u. (g.) RaM 6, 1 — Wetzel: op. 13 u. 14 (Steinhagen) MK 25, 7 — Williams: Magnificat (G. G.) BBm 7, 11 — Wolfurt: op. 1 = Gedichte von Goethe (Heinzen) MK 25, 4.

Musikästhetik — (s. a. Kunstwissenschaft) — Musical mysticism (Benham) Che 14, 107 — Morale et musique (Bouvier-Ajam) M 95, 12 — Métaphysique et musique (Bouvier-Ajam) M 94, 48 — The limits of expression (Deas) ML 13, 4 — The „perseverative tendency" in music (Edwards) MT 1932, 1078 — Das Musikleben in der Krise des Ichbewußtseins (Ermatinger) SMZ 73, 7 — The Annie Laurists and the Zarathustrians (Frankenstein) MuC 105, 10 Music and unconscious mind (Groddeck) Sb 13, 1 — Der Dualismus in der Musik (Herzl) AMZ 59, 43 — „Sachlichkeit" in der Tonkunst (Heuß) ZM 99, 6 — Bedarf Musik einer Erklärung? (Howard) AdW 3, 30 — Prominente Musikgegner u. ihre Widerlegung (Howard) AdW 2, 20—23 — Sinn u. Inhalt der Musik (Howard) AdW 3, 30 — Ethic and aesthetic (Howes) MMR 62, 736 — Der Tod in der Musik (Karpfen) S 91, 15/16 — Z najnowszých badan nad psychologja i estetyka muzyczna (Lissa u. Lobaczewska) KM 4, 14/15 — Form u. Inhalt (Mannheimer) S 90, 43 — L'evoluzione della musica in Europa (Mazzi) MO 15, 3 — Weltanschauungswandel in der Kunst (Moser) Zw 8, 7 — Zum Problem der neuen Musikalität (Nadel) AMZ 59, 33/34 u. (Cahn-Speyer) AMZ 59, 37 u. (Zimmermann) AMZ 59, 45 — La musique et les paroles (d'Ollone) M 94, 32 — Musica ed estetica nella filosofia di Antonio Tari (Parente) RaM 5, 5/6 — Le mystère dans l'art (Pâque) RM 13, 126 — Der Wandel des Klangideals (Pietzsch) Ac 4, 2, u. 3 — Musical symbolism (Prunières) MQ 19, 1 — Genie-dogma en persoonlijkheids-cultus (Ruyneman) HM 1, 8 — Symboliek der toonkunst (Schaddelee) DM 7, 4 — Probleme u. Methoden musikalischer Klangfarbenforschung (Schmidt-Görg) ZfM 15, 2 — Vom Musik-Erleben (Seeger) EK 1932, 115 — Neue musikalische Strukturen (Simon) NT 5, 1 — Der schaffende u. der nachschaffende Musiker (Stuckenschmidt) SMZ 73, 3 u. (Levy) SMZ 73, 5 — Zwischen Erstarrung u. Umsturz (Thausing) AMZ 59, 44 — Musique et paysages (d'Udine) M 95, 5 — Tonarten-Charakteristik (Waltz) AMZ 59, 37 u. 38 — Die Dissonanz (Wilde) MK 24, 12 — Zur Ästhetik der Lehre von den musikalischen Redefiguren im 18. Jahrh. (Ziebler) ZfM 15, 7 — *Besprechungen:* Anschütz: Abriß der M. (Lobaczewska) KM 4, 14/15 u. (Schäfke) Mpf 3,2 — Danckert: Ursymbole melodischer Gestaltung (Brust) AMZ 60, 2 — Dilthey: Von deutscher Dichtung u. Musik (Schäfke) ZS 6, 1 — Fielden: Music and character (Sc. G.) ML 13, 3 — Fleischer: Philosophische Grundanschauungen in der gegenwärtigen M. (Lissa) KM 4, 14/15 — Gatz: M. in ihren Hauptrichtungen (M.-D. C.) MT 1932, 1078 u. (Schäfke) Mpf 3, 2 — Grande: Espressione musicale dei poeti greci (G. del V.) RMI 39, 1/2 — Kallenbach-Greller: Geistige u. tonale Grundlage der modernen Musik (Költzsch) ZM 99, 6 — Kayser: Der hörende Mensch (Rieß) Mel 13, 1 u. (Stege) ZM 99, 10 — Kurth: Musikpsychologie (Wellek) ZM 99, 12 — Rinaldi: Musica e verismo (E. D.) RMI 39, 4 u. (a. par.) RaM 6, 1 u. (l. roc.) RMI 39, 4 — Serauky: Die musikalische Nachahmungsästhetik (Gatz) ZfAe 27, 1 — Stieglitz: Einführung in die Musikästhetik (Lobaczewska) KM 4, 14/15.

Musikalienhandel — (s. a. Musikerschutz-Urheberrecht, Verlag) — 50 Jahre Verein Berliner Musikalienhändler (Altmann) AMZ 59, 20 — Musik als Handelsobjekt (Horn) DMZ 64, 2 u. Ha 24, 3 — Musikankündigung in alter Zeit (Lenth) STH 17, 11 — Schulmusik u. M. (Limbach) Mu 34, 12 — Der deutsche Musikalien-Außenhandel im 1. Halbjahr 1932 (Schmidt) Mu 34, 12 — Deutschlands Musikalien-Aus- u. Einfuhr 1929—1931 (Schmidt) Mu 34, 10 — Deutschlands Musikalien-Ein- u. Ausfuhr 1930—32 (dt) Mu 35, 4 — Die Konferenz von Ottawa DIZ 33, 22 — 125 Jahre Hug Q Co. SMpB 21, 22.

Musikerschutz — (s. a. Virtuose) — *Aufführungsrecht:* Die Diktatur der Gema (Connor) WB 27, 21 — Die andre Seite (Göhler) ZM 99, 8 u. (Hasse) ZM 99, 9 — „Aufführungsrecht vorbehalten" (Just) Kr 10, 2 — Zur Aufführung von geschützten Musikwerken (Just) Kr 10, 6 — Gema u. Pfarrcäcilienvereine (Leininger) DiKi 22, Dez. u. MS 62, 8/9 — Musiktantièmen (Nitsche) ZM 99, 6 — Musikalisches A. (Schliepe) Schw 14, 9 — Das Recht der Textdichter (Sergel) SchM 1932, 27 — Rundfunksendung u. Lautsprecherdarbietungen (Westphalen) SchM 1932, 29 — Das Senderecht (Zellner) SchM 1932, 27 — Anstalt für mechanische Rechte SchM 1932, 25 — Beteiligung ausländischer Verleger SchM 1933, 30 — Die Höhe der Autorengebühren für Musikveranstaltungen KpM 2, 8 — Geschäftsbericht 1932 der AFMA SchM 1933, 31 — Kontrollen des Musikschutzverbandes SchM 1932, 25 — Vertrag betreffend das musikalische A. SZI 21, 17 — *Urheberrecht:* Grundlagen u. Handhabung des Urheberrechtsschutzes (Bischoff) Mu 34, 13 — Das neue Urhebergesetz u. der Musikalienhandel (Bock) Mu 34, 18 — Komponist, Verleger, Schallplatte (Bock) Auf 1932, 4 — Droit moral (Butting) SchM 1932, 28 — Ein gefährliches Gesetz (Dahms) AMZ 59, 41 — Nachgelassene Werke der Tonkunst (Deutsch) JB 60, 21 — Die Frage der Bearbeitung von Werken der Tonkunst (Ebel) SchM 1932, 29 — Neues vom U. (Guttmann) S 91, 9 — Reform des U.s (Hernried) Or 10, 5 — Die ausübenden

Künstler u. das U. (Klingler) Mpf 4, 1 — Prozeßrechtliche Vorschriften des U.s (Pauli) SchM 1932, 28 — Das Recht des Komponisten (Rosenberger) SchM 1932, 27 — Neuordnung des U.s (Scharner) DMMZ 55, 17 u. DS 25, 9 — Die Schutzdauer der Werke der Literatur u. Tonkunst (Schillings) SchM 1932, 27 — Das Recht des ausübenden Künstlers (Schumann) SchM 1932, 28 — Die Rechte des schöpferischen Musikers (Schwers) AMZ 60, 12 — Der Schutz der Melodie (Tiessen) SchM 1932, 27 — Freie Werknutzung bei Werken der Tonkunst (Tischer) SchM 1932, 28 — Jetzt oder nie (Tischer) DZ 34, 5 — Vom U. (Tischer) DZ 33, 16 — Vergleich des Entwurfs eines neuen „Gesetzes über das U." mit den geltenden Urheberrechtsgesetzen (Westphalen) SchM 1932, 26 — Die Rechte des Komponisten an der Schallplatte (Zellner) SchM 1932, 29 — Amerika SchM 1933, 30 — De auteursrechten Mc 12, 9 — Entwurf eines neuen Urheberrechtsgesetzes DMZ 63, 41 — Forderungen der Komponistenverbände zum Urheberrechtsgesetz DMZ 63, 48 — Het bureau voor muziekauteursrechten Mc 12, 11 — Verwaltung der mechanischen Rechte SchM 1933, 30 — *Vertragsverhältnis:* Künstler oder Musikarbeiter? (Philippe) DTZ 30, 7 — Der Kapellmeister als Vertreter (Potthoff) DMZ 63, 22.

Musikerziehung — (s. a. Instrumente, Kirchenmusik, Mechanische Musik-Schallplatte, Musikorganisation, Orff, Rhythmik, Rundfunk, Zelter) — Children and concerts (Abbott) MuC 106, 5 — Der Privatmusikunterricht in England (Allinson) DTZ 30, 6 — A snag in appreciation (Anderson) MT 1932, 1073 — The new movement in musical appreciation (Anderson) MT 1932, 1078 — Beginning with the baby-orchestra (Anderton) Mus 37, 12 — The little child offers a model for real faith in music (Anderton) Mus 37, 12 — Die musikalische Erziehung des Kindes (Baer-Frissell) MK 24, 9 — The scapegoat of the arts (Baker) Sb 13, 2 — Atonale Jugenderziehung (Bassermann) AMZ 59, 45 u. ZM 99, 12 — Why study music? (Becker) Mus 38, 1 — Die Musik in der Heilpädagogik (Brauer) Mpf 3, 12 — Musique enfance retrouvée (Bruyr) RM 14, I32 — Cultivating a sense of beauty in pre-school music study (Chapell) Mus 38, 3 — K vyvoji hudebniho smyslu u ditete (Cmiral) HSK 4, 6/7 — Erlebnis u. künstlerische Arbeit (Corswandt) AMZ 60, 5 — Idee eines Schulwerks (Doflein) Mpf 3, 4/5 — 10 Thesen für den Laienunterricht (Doflein) W 1932, 7—10 — The visual appreciation of music (Dunlea) MuC 104, 19 — Community music (Dykema) Mus 38, 4 — Privatmusikunterricht in Rußland (Emsheimer) DTZ 30, 9 — Musische Erziehung innerhalb der Erwerbslosenbetreuung (Engelhardt) DTZ 30, 10 — Zum Problem des Historismus (Fischer) ZS 5, 11 — Musik in der Familie (Fleischmann) Sg 8, 5 — Nye veje for musikpaedagogiken (Friis) DaMu 7, 9 — Der Privatmusikunterricht in Holland (Geraedts) DTZ 30, 6 — Musische Bildung in Arbeitslagern für Studenten (Götsch) Kr 10, 5 — Wir erarbeiten zeitgenössische Musik (Graeser) W 1932, 9/10 — The fun that lies in making music (Grainger) Mus 37, 5 — Smernice pro hudebne lidovychovne prednasky (Grepl) HSK 5, 3/4 — Rhythmisch-melodische Musikerziehung auf der Grundlage der Improvisation (Günther) Kr 10, 4 — Musikhören — Musikverstehen (Henschel) Se 9, 49 — Lied u. Musik im Kinderleben (Hetzer u. Ameln) Sg 9, 1 u. 2 — Musik im Leben des Kindes (Hetzer) Sg 8, 5 — Der Privatmusikunterricht in Dänemark (Höffding) DTZ 30, 6 — Hudebni vychova na venkove drive a nyni (Hofmeister) HSK 4, 6—8 — A systematic record of work done in music study (Hovey) Mus 37, 5 — Technik u. Vortrag der Musik bei Kindern (Howard) AdW 3, 25 — Mental attidues in music study (Hutcheson) Mus 38, 2 — Von der „Haltung" im Instrumentalunterricht (J.) DMZ 63, 37 — M. u. Gesamtunterricht (Jahn) DMZ 63, 39 — The dangerous habit of always looking backward in music teaching (Jelenek) Mus 37, 6 — Musikdienst (Jöde) Kr 11, 3 — Vom Ganzen u. den Teilen (Jöde) Kr 10, 5 — Music self-played is happiness self-made (Kinscella) MuC 105, 7 — Kunst u. Freizeitgestaltung (Klatt) DTZ 30, 10 — Sinn u. Schicksal der neuen Musikpädagogik (Křenek) Mpf 3, 9 — Das schaffende Kind in der Musik (Lechner) MdOM 2, 5 — Music appreciation (Lee)Mus 38, 1 — Bedeutung u. Wert der Musikpflege (Lischka-Muher) MdOM 2, 5 — Z zagadnien wspolczesnej pedagogji muzycznej (Lissa) KM 4, 14/15 — Basteln von Kinderinstrumenten (Lüpkes) CM 1, 3 — La propaganda musicale (Machabey) M 95, 16 — Musik u. Publikum (Mann) DMZ 63, 24 — Music in education (Matthay) MT 1932, 1076 — Musikpädagogische Versäumnisse (Matthes) SMpB 21, 17 u. 24 u. 22, 8 — Musikalische Erwachsenenbildung als Problem (Mersmann) Mpf 3, 9 — Musikpädagogische Reise nach England (Mollowitz) Merz 9, 6 — Privatmusikunterricht in Ungarn (Molnar) DTZ 30, 9 — M. in der Mädchenbildung (Mussermann) Merz 9, 11/12 — Die Musikfreudigkeit der Jugendlichen (n) MIZ 42, 17 — Rhythm orchestras in private studios (Novich) Mus 37, 12 — Elementare Musikübung, Improvisation u. Laienschulung (Orff) Mpf 3, 6 — Musik mit Kindern u. Laien (Orff) MK 24, 9 — Is creative effort worth while? (O'Toole) Mus 37, 7 — Der Privatmusikunterricht in Polen (Pogorzelski) DTZ 30, 6 — Die Stellung des Laien in der Musik (Preußner) Mpf 3, 6 — Studying „just music" before taking up an instrument (Price) Mus 37, 8 — Chinesische Mauern (Pringsheim) AMZ 59, 22/23 — Volksmusikerziehung (Pringsheim) AMZ 59, 45—47 — Privatmusikunterricht in Italien (San Martino) DTZ 30, 9 — L'enfant et la musique symphonique (Schelling) RM 14, 134 — Worauf es ankommt (Schmidt-Maritz) SMpB 21, 11 — The new movement in musical appreciation (Scholes) MT 1933, 1076 — The wider view of appreciation (Scholes) MT 1932, 1080 — The teaching of musical form (Scholes u. Rideout) MT 1933, 1078 — Privatmusikunterricht in Rumänien (Schuller) DTZ 30, 9 — Motorik als musikpädagogisches Problem (Schulz) Merz 9, 5 — Die Rolle der Körperbewegung in der musikalischen Erziehung (Senff) MK 24, 9 — Das Klavier im heutigen Musikunterricht (Simon) W 1932, 5/6 — Schillers Briefe über die ästhetische

Erziehung u. die heutige Musikpädagogik (Simons) Mpf 3, 12 — Improvisation, primitive Musik u. Laienschulung (Sonner) A 12, 7/8 — Moderne Muziekpaedagogie (Smits) Gre 57, 12 — Körperbewegung als Impuls musikalischer Betätigung (Spies) MK 24, 9 — Erwerbslose Jugend sucht Musik (Stichtenoth) Mpf 3, 6 — Kann man zur Musik erzogen werden? (Stoekkert) Sti 26, 10/11 — Kinderorchester (Stöhr) Quel 82, 5 u. 6 — Grundsätzliche Begrenzung der Erfindungsübungen (Sydow u. Stoverock) Mpf 3, 8 — Der Kindergesang (Thausing) SMZ 72, 24 — Musiktalent u. Methodenstreit (Thausing) AMZ 59, 38 — Questions de pédagogie musicale (Thieffry) SMpB 21, 17 u. 18 — Der Privatmusikunterricht in Schweden (Torell) DTZ 30, 6 — Kindliche Schöpferkraft (Trautwein) Mpf 3, 9 — Neue Wege in der M. (Twittenhoff) Mpf 3, 8 — Taubstumme Kinder erleben Musik (Weber) MK 24, 10 — Thoroughness (Wedge) Mus 38, 3 — Differences in ends and means in a study of musical appreciation (Welch) MT 1933, 1081 — A musician's observations on modern conditions (Whitherspoon) MuC 105, 10 — Some observations (Whittaker) MT 1932, 1075 — Erziehung zur Musik (Witt) BP 10, 8 — Orff-Arbeitsgemeinschaft in Berlin (Wörner) Mel 11, 12 — Künstler u. Pädagoge im Dienst der Laienmusik W 1932, 5/6 — Les concerts pour enfants en Amérique Dis 6, 3 — Wert der Vortragsübungen SMpB 22, 5 — ***Erlaß:*** Autour d'un décret (Prunières) RM 14, 132 — Der Thüringer E. über den Privatmusikunterricht DTZ 30, 7 — ***Geschichte:*** Musikpädagogische Praxis des Mittelalters (Feldmann) ZS 5, 5 — Aus der G. der Musikerziehung in Ostpreußen (Kühn) Merz 9, 6 — Vom Anfang der neuen deutschen musikpädagogischen Reform (Kühn) Merz 9, 9 — Fortschrittliche Musikpädagogik vor 80 Jahren (Petzet) DTZ 30, 9 — Prim little figures troop old song books (Vandevere) MuAm 52, 12 — Die Wandlungen der Musikpädagogik seit 1900 (Waltershausen) MK 25, 1 — ***Kleinkind:*** Die Melodie (Baer-Frissell) Quel 82, 5 u. 8 u. 9 — Leading the 3 year-old to sing, especially at the piano (Chappell) Mus 37, 5 — Why not preschool age musical instruction? (Jorgenson) MuC 105, 3 — Musikpflege beim K. (M. W.) SMpB 21, 11 — ***Lehranstalten:*** Zur 50-Jahrfeier der Musikhochschule/Sonderhausen (Gresky) TF 2, 4 — Muzikale vacantiedagen (Klöverkorn) Gre 57, 6 — 75-Jahrfeier der Württembergischen Hochschule für Musik (Knoepfel) DMZ 63, 30 u. 31 — 60 Jahre staatl. Hochschule für Musik in Weimar (Molnar) ZM 99, 9 — 50 Jahre Klindworth-Scharwenka-Konservatorium (Schwers) AMZ 59, 18 — ***Lehrer:*** Verpflanzung von Musiklehrern aufs Land (Albrecht) Mpf 3, 2 — The need for more and better equipped teachers (Gillard) MuC 105, 9 — Für Musikpädagogen (Herzig) AMZ 60, 11 — Der Lehrerabbau im Chorwesen u. in der Kirchenmusik (Moser) DS 24, 49 — Bewegung u. Musik (Senff) Mpf 3, 7 — Das Siedlungsproblem u. der Musiklehrer (Twittenhoff) DTZ 30, 10 — Privatmusiklehrer: (s. a. Chor, Hausmusik) — Musikgeschichte in der staatl. Privatmusiklehrerprüfung (Albrecht) DTZ 31, 4 u. (Josephson) DTZ 30, 7 — Läßt der Privatmusiklehrer sich umsiedeln? (Albrecht) DTZ 30, 6 — Privatmusiklehrer u. musikalischer Kirchendienst (Bollon) DTZ 30, 5 u. (Schlicht) DTZ 30, 9 — Umsiedlung des Privatmusiklehrers (Holst) DTZ 30, 9 u. (Schulz) DTZ 30, 7 — Der Unterrichtserlaubnisschein (Leo) DTZ 30, 9 — Musikgeschichte im Privatmusiklehrer-Seminar (Mies) DTZ 31, 4 — Das Schülerkonzert im Privatmusikunterricht (Walther) Mpf 3, 2 — Lehrlingskapellen Or 9, 13 — Richtlinien für die Erteilung des Unterrichtserlaubnisscheines DMZ 63, 48 — Schulmusiklehrer: Die Musikausbildung in der Pädagogischen Akademie in Elbing (Firchow) Merz 9, 6 — Heranbildung der Musiklehrer für die höheren Lehranstalten u. der Volksschullehrer (Löbmann) Sti 27, 3 u. 4 — Arbeitslager u. Pädagogische Akademie (Noack) Kr 10, 7 — Die kirchenmusikalische Ausbildung an den Pädagogischen Akademien (Noack) ZS 6, 4 — Der Schulmusiker im städtischen Musikleben (Oberborbeck, Ottinger, Otto, Piersig, Spreckelsen) ZS 5, 8 — Richtlinien u. Lehrerbildung (Rein) ZS 6, 2 — Musikheim in Frankfurt (Sydow) DMZ 64, 1 — ***Methode:*** Zur Methodik des Musikgeschichtsunterrichts i. Musiklehrerseminar (Albrecht) Mpf 3, 11 — The teaching of sol — fa (Anderson) MT 1932, 1071 — O ciselne metode (Bedi) HSK 4, 8 — Darstellung des Tonnamensystems (Kühn) Merz 9, 11/12 — Deutsche Einheitstonnamen (Kühn) Merz 9, 10 u. 10, 1 — Zu Deutschs Methodik im Musikunterricht (Mach) SMpB 21, 9 — Singen Sie vom Blatt, Herr Minister? (Rühlmann) ZM 99, 5 — Nach welcher Methode unterrichten Sie? (Silberschmidt) DMZ 63, 21 — Erziehung zur Tonvorstellung (Stier) ToDo 8, 2 — Musikpädagogische Kritik (Wicke) MV 2, 1 — F. Hahnel DMLZ 22, 5/6 — Eitz: „Jale", ein Versuch zur Verbesserung des Tonwortes (Gabl) MV 1, 3 — Das Eitzsche Tonwort in seinen Beziehungen zur Stimmerziehung (König) MV 2, 2 — Das Tonwort im Gesangsunterricht der bayrischen höheren Lehr- u. Bildungsanstalten (Koch) MV 1, 2 — Phrygischer Kirchenton im 4. Schuljahr (Prechtel) MV 2, 1 — Tonika-Do: Aus der Vorgeschichte der Tonika-Do-Bewegung (Bräuer) ToDo 8, 2 — 4-Kortfattet Horelaere (Dahl) DaMu 7, 5 u. 6 — Zur Taktsprache (Graeser) ToDo 8, 1 — Zwei wesentliche Stücke der Tonika-Do-Lehre (Loebenstein) ToDo 7, 4 — Tonika-Do in der einklassigen Landschule (Noack) ToDo 8, 1 — Ausbildung des Berufsmusikers (Stier) ToDo 7, 6 — Wie hören wir kirchentonartliche Melodik? (Stier) ToDo 7, 7 — Der Anfang im Tonika-Do-Unterricht ToDo 7, 5 — ***Musikgemeinschaft:*** (s. a. Chor, Orchester) — Grenzen u. Möglichkeiten der „Offenen Singstunde" (Hoffmann) DTZ 30, 5 — Die deutsche Musikbewegung (Kamlah) MSfG 38, 4 — Singbewegung u. Jazz (Kiefner) — Sg 8, 6 Singbewegung u. Singebewegung (Langensiepen) Sg 9, 2 — geistlich: Das Pfarrorchester (Brey) DiKi 22, Nov. — Singarbeit in einer Bauerngemeinde (Langensiepen) MuK 3,6 — Singbewegung u. Gregorianik (Pfannschmidt) KiM 14, 3/4 — Die Verantwortung der Singbewegung (Stählin) MuK 3, 6 — weltlich: Was von einer

offenen Singstunde zu fordern sei (Bischoff) Kr 10, 6 — Musik in der Gemeinschaft (Connor) Kr 10, 8 — Musik im freiwilligen Arbeitsdienst (Ettensperger) Kr 11, 1 — Volks- u. Jugendmusikschulen (J.) DMZ 63, 53 — Grundfragen der Praxis bei neugegründeten Singkreisen (Jöde) Kr 10, 6 — Singbewegung in Thüringen (Kraft) TF 2, 4 — Volksmusikschulen — ein Volksbedürfnis? (Stege) AMZ 60, 14 — Die Singbewegung in der Schweiz (Stern) LV 2, 2 — Singen im offenen Arbeitslager (Wagner) Kr 11, 1 — ***Musiklehre:*** Zur Lage der M. (Doflein) Mel 11, 8/9 — ***Schulmusik:*** (s. a. Gesang, Instrumente-Flöte, Musikalienhandel) — Die Tonleiter als Konzentrationsmittel in der Volksschule (Barth) PW 40, 2 — Die Grenzen zwischen Schul- u. Privatmusikunterricht (Boettcher) DTZ 31, 2 — Die Bedeutung der Kunstfächer für den Wissenschaftsunterricht (Billen) Mpf 3, 6 — Music teaching in the public schools of America (Birge) Mus 37, 5 — Landschulen u. Richtlinien für den Musikunterricht (Bischoff) ZS 6, 2 — Instrumentalpflege u. Schule (Böhler) Mpf 3, 7 — Survey of school activities in musical education (Chetkin) MuC 105, 20 — Der Musikunterricht an der deutschen Schule in Sofia (Daube) Mpf 3, 9 — Umeni dirigentske ve skole (Dedecek) HSK 4, 6—10 — Musikalische Heimbeschäftigung in der Mittelschule (Eggermann) Quel 83, 2 — Zeitgenössische Musik in der Schule (Erpf) ZS 5, 6 — Befreiung des Schöpferischen durch den Schulmusikunterricht (Gneist) Sg 8, 6 — Eine Volksschule musiziert neue Musik (Grote) W 3, 2 — Umwelt u. Altershaltung wirken in unsern Improvisationen (Günther) ZS 5, 6 — Neue Kunsterziehung in der Schule (H. H.) Sg 8, 4 — Archaische Stoffe im Schulmusikunterricht (Haas) Merz 9, 5 — Die Richtlinien für den Musikunterricht an Volksschulen (Heidemann) ZS 6, 3 — Schulmusikreform (Howard) AdW 3, 26 — Musik zum Schul- u. Laienspiel (Jansen) PW 39, 18 — Die Musik in der Volksschule (Jöde) ZS 6, 2 — Das Lichtbild im Musikunterricht (Kemper) Mpf 3, 2 — Musikunterricht beim Lehrausgang (Kinzl) Quel 82, 7 — Polyphonie in der Landschule (Kinzl) Quel 83, 1—3 — Wie stützt die Schule den Privatmusikunterricht? (Knebel-Doeberitz) DTZ 31, 2— Vyklady o hudebnich nastrojich na narodnich a strednich skolach (Kolar) HSK 5, 1 u. 3/4 — Zur Vermehrung der Gesangstunden im Wiener Schulbezirk (Lechner) Quel 82, 9 — Schule u. Musik (Leeb) SMpB 22, 7 — Das Melodram in der Schule (Martens) ZS 5, 11 — Die Materialien der neuen Musik in der Schule (Marx) ZS 5, 6 — Österreichische Schulmusikreform (Moissl) Quel 82, 6 — Die deutsche Schulmusikbewegung (Moser) ZM 99, 11 — Schulmusik u. Technik (Moser) ZS 5, 9 — Der gregorianische Choral in der Schule (Müller) ZS 5, 7 — Sinn u. Schicksal der Reform von 1925 (Münnich, Günther, Stoverock) ZS 5, 12 — Schoolmusic (Norton) Mus 37, 9 — Das Kirchenlied im Unterricht (Otten) PW 39, 18 — L'enseignement scolaire du solfège élémentaire (Pantillon) SMpB 22, 3 — Volksliedpflege in der Schule (Peinen) Sg 8, 4 — Volksballaden in der Schule (Quellmalz) ZS 5, 11 — Schulmusikerziehung u. Barockmusik (Schäfke) ZS 5, 10 — Stand der deutschen Schulmusikbewegung (Schah) SMpB 21, 13 — Methodik des Musikunterrichts in der Schule (Schmidt) Mpf 3, 10 — Japanische Schulmusik (Schünemann) Mpf 3, 9 — Altberliner Sch. (Schwartz) MGB 50, 2 — Song composition by elementary school pupils (Shawe) MuC 104, 23 — Lied u. Volksschule (Staudenmeyer) LV 3, 1 — Wo stehen wir in der Sch.? (Stoverock) Mel 11, 11 — Grenzen der musikalischen Volksschulbildung (Thausing) AMZ 59, 42 — Musikpflege im englischen Landeserziehungsheim Bedales (Walter) Mpf 3, 10 — Musikunterricht u. Musikerziehung in der Volksschule (Werlé) Mpf 3, 2 — Musikunterricht in großstädtischen Oberklassen (Westphal) ZS 5, 9 — Music in the primary school MT 1932, 1071 — Instrumentalunterricht: Instrumentalpflege im Musikunterricht der Volksschule (Witzke) DTZ 31, 2 — Vokalunterricht: The song-class re-considered (Cunliffe) MT 1932, 1071 — Arbeit mit Brummer-Gruppen (Duffing) ZS 5, 5 — Zur Sprechhygiene im Gesangunterricht (Freud) Quel 82, 6 u. 7 — Zweistimmiger Schulgesang (Herz) Quel 82, 10 — Der Gesang für Männerstimmen an höheren Schulen (Mies) DS 24, 22 — Das Arbeitsprinzip im Musikunterricht der höheren Schulen (Uttner) Mpf 3, 3 — Beispiele: Rotkäppchen-Singspiel (Kijanka) Quel 82, 6—8 — Bach in der Volksschule (Oesau) NDS 6, 4 — Mehrere Melodien zu einem Volksliede (Schmidt) ZS 5, 7 — Musikalische Literatur im französischen Unterricht der Oberstufe (Wichmann) ZS 5, 5 — Schulkonzert: (Gerwien) Mpf 3, 2 — Sch. in der Volksschule (Schneider) ZS 5, 7 — Sch. u. Singstunde (Unger) ZS 5, 12 — ***Berufsschulen***: Musik in der Haushaltungsschule (Hütterott) Mpf 3, 3 — Musikpflege an höheren Fachschulen (Rögnitz) Mpf 3, 3 — ***Schuloper:*** Moser: Der Reisekamerad (Günther) MK 24, 8 — Schulopern u. -Spiele (M. W. u. Joß) SMpB 22, 7 — „Cress ertrinkt" (Zeitler) ZS 6, 1 — ***Literatur:*** Fischer: Die Sonatenform in der Schule (Kuznitzky) MK 25, 7 — Helms-Blasche: Schultanzbuch (Scheidler) ZM 100, 4 — Knab: Meine Musik für die Jugend (Knab) DTZ 31, 2 — Marx und Münnich: Der Rattenfänger von Hameln ZS 6, 3 — Neue Literatur für die Schule (Bieder) Mpf 3, 7 — Spiel- u. Lehrstücke für Kinder u. Erwachsene (Eschbach) SozB 1932, 4 — Schulkantaten (Günther) Mpf 3, 2 — Musikerziehung (Müller-Blattau) Erz 7, 9 — ***Tagungen:*** Altenvörde: Westdeutsche Woche für Schul- u. Volksmusik (Schreyer) Mpf 3, 7 — Berlin: Musikpädagogische Informationskurse (Fisch) Mpf 3, 6 u. SMZ 72, 16/17 u. (Indermühle) SMpB 21, 17 u. 18 — Braunschweig: Musikpädagogische Tagung; (A.) MV 1, 3 u. (Struck) Mpf 3, 3 — Frankfurt/Main: Tagung für Gesangserziehung: (Erben) Sti 26, 10/11 u. (Hahn) Sti 27, 1 — Hannover: Tagung des RDTM: (Daeglau u. Guttmann) DTZ 30, 11 u. (Hartmann) MK 25, 2 u. AMZ 59, 41 u. (Hernried) Or 9, 21 u. (Ohlekopf) S 90, 42 u. (Preußner) Mel 11, 10 u. (Schlette) Ha 23, 8 u. (Unterholzner) ZM 99, 11 u. (Ziegler) SZ 26, 10 — Stuttgart: Musikpädagogische Studienwoche:

(Fröhlich) SMZ 72, 14/15 — Washington: Music teachers convention: (Howell) MuAm 53, 1 — *Besprechungen:* Bücken: Handbuch der Musikerziehung (Abendroth) AMZ 60, 10 u. (Moser) ZM 99, 7 u. (S.) ToDo 7, 6 u. (Schünemann) Mpf 3, 11 — Deutsch: Individualpsychologie im Musikunterricht (Herzfeld) MK 24, 11 — Dickinson: Musical experience (Sc. G.) ML 14, 1 u. MMR 62, 741 — Earhart: Music to the listening ear (Kramer) MuAm 52, 14 — Gärtner: Unsere Schulmusik (Scheidler) ZM 99, 8 — Günther: Die musikalische Form in der Erziehung (Egert) DTZ 31, 1 u. (Fischer) MK 24, 12 u. (Scheidler) ZM 100, 1 u. (Wörner) Mpf 3, 9 u. Gre 57, 9 — Hoffmann u. Tolxdorff: Musikunterricht an Volksschulen (Benedik) MV 2, 2 — Kroyer: Der vollkommene Partiturspieler (Chybiński) KM 4, 14/15 — Kühn: Deutsche Einheitstonnamen (Hoffmann) SMpB 22, 6 — Kurth: Musikpsychologie (Beck) DTZ 31, 1 u. (Jöde) ZS 5, 6 — Kwalwasser: Problems in public school music (Kramer) MuAm 52, 14 — Lee: Music and its lovers (Marsden) ML 14, 1 — Mersmann: Das Musikseminar (Epstein) MK 24, 9 — Michel: Musikunterricht in einfachen Stadt- u. Landschulen (Noack) DTZ 31, 1 — Neretti: Per l'educazione e la cultura musicale nella scuola (m. m.) RaM 6, 1 — Pfannenstiel: Sing- u. Stegreifspiel mit Kindern (Stoverock) Mpf 3, 4/5 — Pietzsch: Die Musik im Erziehungsideal des ausgehenden Altertums (Gérold) RMus 16, 44 u. (Kahl) MK 25, 4 u. (Machabey) RM 14, 134 u. (Schäfke) Mpf 3, 9 — Schünemann: Geschichte der deutschen Schulmusik Gre 57, 9 und „Musikerziehung" Gre 57, 9 u. (Kuznitzky) AMZ 59, 40 — Wolf-Herget: Pädagogik für Musiklehrer (Leo) DTZ 31, 4 — Neue Laien- u. Schulmusik (Hensel) LV 2, 5 — Handbuch der Musikerziehung (Lissa) KM 4, 16 — Das neue Schulwerk (Redlich) MdA 15, 2/3.

Musikfeste — (s. a. Bach, Beethoven, Bruckner, Chor, Mozart, Wagner) — Der „festliche" Sommer (Stefan) MdA 14, 7 — *Geschichte:* Le festival de Bruxelles de 1882 (Tinel) MSa 40, 1 — *Aachen:* 5. Rheinisches M.: (Schiffer) AMZ 60, 17 — (Siewert) DTZ 31, 4 — *Basel:* Italienische Musik: (Ehinger) SMZ 72, 12 — (Lüthy) ZM 99, 7 — (Merian) AMZ 59, 24 — (Reiner) MK 24, 10 — Das Kammerorchesterfest: (Burger) MK 25, 1 — *Greifswald:* Pommersches M. (Böhme) DMZ 63, 22 — *Haslemere:* Festival of chamber music: (Maskiewitz) MuC 105, 8 — (Straeten) MT 1932, 1075 — 8. Arnold Dolmetsch-Fest: (Walter) CM 1, 5 — *Helsingfor:* 6. Nordisches M. (Glaser) Mel 11, 5/6 — (Hove) DaMu 7, 6 — *Kassel:* 1. Kammerorchesterfest: (Baum) CM 1, 5 — (Kaiser) S 90, 39 — (Struck) AMZ 59, 39 u. ZM 99, 10 — *Marion:* The white top folk festival (M. B. D.) MuAm 52, 14 — *München:* Festspiele 1932: (Keyfel) S 90, 36 — (Krienitz) AMZ 59, 37 u. 38 — (Noelte) MuC 105, 13 — (Pander) MK 25, 1 — (Thompson) MuAm 52, 14 — (Zentner) MuC 105, 7 u. ZM 99, 7 u. 9 — 8. Bayrische Tonkünstlerwoche: (Krienitz) AMZ 59, 29/30 — (Zentner) ZM 99, 7 — *Pyrmont:* Neue Musik: (ra) DZ 33, 14 — *Rom:* La 2a mostra nazionale di musica contemporanea (d. d. p.) MO 15, 4 — *Salzburg:* (Bechert) MT 1932, 1076 u. MuC 105, 10 u. 12 — (Brunetti) S 90, 36 — (Cardus) MMR 62, 740 — (Felber) DM 7, 1 — (Hevesy) RM 13, 129 — (Hohmann) To 36, 36 u. 37 — (n.) DMZ 63, 33 u. 36 u. 38 u. 40 — (Stefan) MuAm 52, 15 — (Tenschert) AMZ 59, 37 u. 38 u. MK 25, 1 u. SMZ 72, 18 u. ZM 99, 10 — *Straßburg:* (Willm) RM 13, 128 — *Venedig:* 2. Internationales M. (Barblan-Opieńska) SMpB 21, 19 u. 21 — (Bruschettini) RMI 39, 4 — (Casella) MuC 105, 15 — (Felber) MK 25, 1 — (Fleischer) Mel 11, 10 — (Gatti) Sb 13, 1 — (Kolodin) MuAm 52, 15 — (Neisser) DTZ 30, 10 — (Pilati) MO 14, 8/9 — (Prunières) RM 13, 130 — (Reich) MMR 62, 741 — (Reinboth) Or 9, 21 — (Rop) ZM 99, 10 — (Unger) AMZ 59, 39—45 — DMZ 63, 39 u. 41 — *Vevey:* Schweizerisches Tonkünstlerfest: (David) SMZ 72, 13 — (Tappolet) Mel 11, 7 u. MK 24, 10 — *Wien:* 10. Musikfest der I.G.N.M.: (Bechert) MuC 105, 3 — (Fleischmann) MO 14, 7 — (Foß) MT 1932, 1074 — (Hoffmann) AMZ 59, 27/28 — (Kralik) MK 24, 11 — (Lobaczewska) KM 4, 16 — (Mooser) SMZ 72, 16/17 — (Prunières) RM 13, 128 — (Radcliffe) MMR 62, 739 — (Reich) HM 1, 8 u. Mel 11, 7 — (R. S.) MMR 62, 738 — (Sanders) DM 6, 11/12 — (Scherber) S 90, 26/27 — (Stefan) MuAm 52, 12 — (Steinhard) A 12, 7/8 — (Stepan) T 12, 1 — (Trend) C 12, 46 — DMZ 63, 27 u. 29 u. 30. — *Worcester:* The three choirs festival: (Blom) MT 1932, 1076 — (Bonavia) MuC 105, 14 — (Capell) MMR 62, 740 — (Kramer) MuAm 52, 15 — (Maine) MuAm 52, 16 — (Smith) MuC 105, 16 — *Zürich:* Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins: (David) SMZ 72, 13 — (G. Dec.) MuAm 52, 13 — (Ehinger) Mel 11, 5/6 — (Gysi) ZM 99, 7 — (Haeser) S 90, 26/27 — (Katz) Mpf 3, 6 — (Lévy) RM 13, 129 — (Peyser) MuC 105, 2 — (Pringsheim) AMZ 59, 26—28 — (Reich) A 12, 7/8 u. MMR 62, 739 — (Richard) Ha 23, 6 u. Or 9, 15 u. 17 — (Schuh) MK 24, 10 — (Schwers) AMZ 59, 22/23 u. 25 u. 26 — (Stuckenschmidt) Mel 11, 7 — (Tischer) DZ 33, 12 — (M. U.) MT 1932, 1076 — (Unger) DMZ 63, 25 u. 27 u. 28 u. 32 u. 33 — ZM 99, 6.

Musikgeschichte — Ein neuer Weg biographischer Darstellungen? (Abendroth) AMZ 59, 17 — Musik und Oper am Hofe Herzog Christians von Sachsen-Eisenberg (Böhme) VEiT 8, 1 u. 2 — Musikerbilder auf älteren Spielkarten (Böhme) DMZ 63, 40 — Vyroci a pamàtné dny v voce 1932 (Bohacek) HSK 4, 6/7 — Contributo alla storia del conrerto grosso (Bonaccorsi) RMI 39, 4 — Tobacco and coffee in music (Borren) MQ 18, 3 — Pessimistische Betrachtungen (Brichta) S 90, 32/33 — Po stopach ceskych kantoru (Busek) HSK 4, 9/10 — Della musica in Venezia (Canal) BBm 7, 5 — Probleme und Problematik der Schweizerischen Musikgeschichte (Cherbuliez) MdA 14, 8 — From Rameau to Saint-Saëns (Dent) MMR 62, 736 — Dresdner Musikleben in der Zeit zwischen Hasse und Weber (Engländer) ZfM 14, 8 — British musicians a century ago (Farmer) ML 12, 4 — Quellen aus dem 16. und 17. Jahrh. zur Geschichte der Musikpflege in Bortfeld und Ober-

ungarn (Gombosi) Uj 12, 3/4 — A monument of English mediaeval poliphony (Handschin) MT 1932, 1072 — Zur Geschichte von Notre-Dame (Handschin) Ac 4, 2 u. 3 — Les Esterhazy d'après documents inédits (Haraszti) RM 13, 128 — Music and Chess (Harley) ML 12, 3 — Die Württembergische Hofkapelle unter Herzog Ulrich und Herzog Christoph (Hasse) MiW 9, 6 — Der Humor in der Musik (Herbert) DMZ 63, 44 — Der Tod in der Musik (Herbert) Se 9, 47 — Musikalische Gedenktage 1933 (Hillmann) Schw 15, 1 — Formen mittelalterlicher Musik (Husmann) BlSp 3, 2 — Eenige honderdjarigen herdacht (Hutschenruyter) Sy 15, 10 — La Bible, monument musical (Jean-Javal) Rm 13, 126 — Zur Geschichte der alten Bruderschaftsgesänge (Kapp) ASZ 34, 4 — Contributi alla Storia della musica in Italia (Korte) RMI 39, 4 — Übersicht der Geschichte der Musik (Krause) MdS 14, 5 — La musique à la cour des ducs de Brétagne aux XIVe et XVe siècles (Laurencie) RMus 17, 45 — La musique dans les „Historiettes" de Tallemant des Réaux (Machabey) RM 13, 126 u. 127 — Lettre inédite de Boely à Bonaventure Laurens (Marchand) RMus 17, 45 — Musik und Sprache (Martell) DMMZ 54, 33 — Die Entwicklung der Instrumentalmusik (Menth) SZI 21, 19 — Geschichte der Gegenwart (Mersmann) Mel 11, 5/6 — Die Anfänge der Mehrstimmigkeit (Moellendorff) SZ 26, 5 — Zur Geschichte der Musik am Hofe Kaiser Maximilian I. (Nedden) ZfM 15, 1 — Saggio su la musica a Napoli nel sec. XIX (Pannain) RMI 39, 1/2 — Musikalische Wahrzeichen deutscher Städte (Plass) ZS 6, 3 — Il canto di Attis (Pighi) RMI 39, 1/2 — A question of history (Powell) ML 13, 3 — Music as entertainment in 18th-century London (Quinlan) MT 1932, 1073 — Per il Centenario di Washington (Roggeri) RMI 139, 4 — Spettacoli musicali per la funzione delle „Tasche" in Lucca (Rolandi) BBm 7, 1—3 — Grandezza musicale del Seicento (Roncaglia) RMI 39, 1/2 — Sartorius — Megerle — Biechterle, Komponisten oder Bearbeiter? (Rosenthal) ZfM 15, 4 — Heterophonie in de Griekscke Zankmusiek (Scheltema) Cae 89, 11 u. 12 — Zur Satztechnik der Notre-Dame-Schule (Schneider) ZfM 14, 8 — Music in 17th century New England (Scholes) MMR 63, 744 — The musicians Company: a curious question (Scholes) MMR 62, 741 — R. J. S. Stevens and his contemporaries (Trend) ML 14, 2 — Förderung der Musik durch die Jesuiten (Voigt) ZfI 53,9 — Mediaeval Music (Westrup) MMR 62, 741 — Die Historisierung der Musikkultur (Wiora) Mel 11, 5/6 — Italian trecento music (Wolf) MT 1932, 1072 — Déscription de quelques médailles anciennes ayant trait à la musique (Zygman) RM 13, 126 — Das Testament der Königen Christine SM 1933, 2 — Monumenti e collezione prospetto generale BBm 7, 6 — *Funde:* Ein Tabulaturfragment des Breslauer Dominikanerklosters (Feldmann) ZfM 15, 6 — *Musiker:* Das Musikerzunftwesen im Pfeiferkönigreich (Badermann) ASZ 33, 9 — Altenburger Musiker des 16. Jahrh. (Böhme) SAK 1933 — Ein Musikerroman von 1846 (Böhme) DMZ 62, 22 — Ein Musikerverband 1653 (Böhme) AH 1, 7 u. DMZ 63, 29 — Musik und Musiker des Bistums Lübeck im 18. Jahrh. (Brandt) KiM 14, 3/4 — Lettere di musicisti al Card. Sirleto (Casimiri) Nd'A 9, 2 — Un paquet de lettres (Curzon) M 94, 40 u. 44 — Spielleute und Hofmusiker im alten Stettin zu Anfang des 17. Jahrh. (Engel) MiP 1932, I u. (Wehrmann) MiP 1933, 2 — Musicisti in Parma nei sec. XV—XVI (Pelicelli) Nd'A 9, 12 — Von den ritterlichen Trompetern und Paukern an den Thüringischen Fürstenhöfen (Rollberg) TF 2, 4 — Die zünftigen Musikanten und das Pfeifertum KpM 2, 9 — Thüringer Musiker (Schrön) Schw 14, 18 — 100 jaar Schalmeispelen te Haarlem (Sigtenhorst Meyer) TVN 14, 1 — De illustre lieve vrouve broederschap te's Hertogenbach (Smijers) TVN 14, 1 — Erinnerungsstätten deutscher Musiker (Stürtz) SK 1932, 6 — Lettres de musiciens du XVe au XXe siècle (Tiersot) RMI 39, 3 u. 4 — Musikergedenktage (Unger) Mu 35, 1 — *Besprechungen:* Abert: Gesammelte Schriften u. Vorträge (E. B.) ML 12, 4 — Adler-Festschrift (Engel) ZfM 15, 2 — Amster: Das Virtuosenkonzert in der 1. Hälfte des 19. Jahrh. (Engel) ZfM 15, 5 — Bouvet: Musiciens oubliés musique retrouvée (Laurencie) RMus 16, 42 — Bücken: Handbuch der M. (Moser) MK 25, 7 — Cametti: La musica teatrale a Roma cento anni fa (E. J. L.) RMI 39, 1/2 — Cherbuliez: Die Schweiz im deutschen Geistesleben (Stefan) MdA 14, 8 — Cortot: La musique Française de piano (Tiersot) RMus 16, 43 — Engel: Das deutsche Klavierkonzert von Mozart bis Liszt (Schenk) ZfM 15, 4 — Gerheuser: Jacob Scheiffelhut (Ursprung) Ac 4, 2 — Idelsohn: Jewish music in its historical development (Lachmann) ZfM 15, 2 — Kaufmann: Musikgeschichte des Karlsbader Theaters (Gattermann) A 13, 3/4 — Klugmann et Dumesnil: De Luther à Wagner (Prod'homme) RMus 16, 44 — Krüger: Das Concerto grosso in Deutschland (Coopersmith) ML 14, 2 — Moser: Epochen der Musikgeschichte (Lobazcewska) KM 4, 16 — Mottini: Storia della musica (b. r.) BBm 7, 1 — Müller-Blattau: Einführung in Musikgeschichte, Musiklehre, Musikerziehung (Wörner) MK 25, 6 — Neretti: La tramelogedia Abele di Vittorio Alieri (G. F.) RMI 39, 3 — Ronde: Overzicht der Muziekgeschiedenis (Wilt) Gre 57, 10 — Schering: Geschichte der Musik in Beispielen: (Blume) Ac 4, 2 u. (M.-D. C.) MT 1932, 1078 u. (David) SMZ 72, 10 u. (Moser) MK 24, 9 u. (Prunières) RM 13, 128 — Schrade: Die handschriftliche Überlieferung der ältesten Instrumentalmusik (Pietzsch) Ac 4, 2 u. (L. R.) RMI 39, 4 — Schultz: J. Vesque von Püttlingen (Pitrou) RMus 16, 44 — Stengel: Entwicklung des Klavierkonzertes von Liszt bis zur Gegenwart (Engel) ZfM 15, 4 — Tiersot: La musique aux temps romantiques (Lobaczewska) KM 4, 16 — Turner: Music (Sc. G.) ML 13, 4 — Ulrich: Deutsche Generalbaßpraxis in der 1. Hälfte des 18. Jahrh. (Kahl) MK 25, 4 — Oxford history of music vol. II (Sc. G.) ML 14, 1 u. (Radcliffe) C 12, 48 — Handbuch d. Musikwissenschaft (L. R.) RMI 39, 4 — Erster Kongreß d. I.G.M. (Pietzsch) ZM 99, 10 u. (L. R.) RMI 39, 4.

Jubiläen (Herzfeld) AMZ 60, 7 — Music in the depression (Heylbut) Sb 12, 4 — Heutige Volksmusikpflege (Hitzig) AMZ 59, 35/36 — Probleme u. Aufgaben kommunaler M. (Joachim) Mpf 3, 12 — Provinz u. Zivilisation? (Joachim) Mel 13, 1 — Streiflichter auf das heutige Musikleben (Kuznitzky) MK 25, 1 — De malaise in de muziekwereld (Milano) Sy 15, 5 — Kommunale M. u. Fremdenverkehr (Mulert) DMZ 63, 19 — Straßenmusiker (Nestmann) DZ 34, 6 — Les musiciens et le public (d'Ollone) M 94, 31 — Traditie en reorganisatie (Pijper) DM 6, 3 — Musikalische Volksgemeinschaft? (Raskin) Sch 6, 14 — M. im Arbeitsdienst (Reichenbach) Kr 10, 8 — Die Schweiz, die singen wird (Schah) SMZ 73, 3 — Musik in Not (Singer) Se 9, 21 — Our worthy selves (Strangways) ML 12, 3 — Kunst oder Agitation? (Strobel) Mel 11, 7 — Kunstleben 1933 (Strobel) Mel 12, 2 — Was wird aus dem Nachwuchs? (Strobel) Mel 11, 11 — Das Star-Unwesen als Ruin des deutschen Musiklebens (Tischer) DZ 33, 19 — Künstlerische Kultur u. tägliches Brot (Waltershausen) DTZ 30, 10 — Aufruf des ADMV gegen weiteren Abbau der Kultur-Theater u. -Orchester ZM 99, 5.

Musikpolitik — Zur M. (Albrecht) DTZ 31, 1 — M. (Bekker) Mpf 3, 9 — Offizielle Unwichtigkeitserklärung der Kunst (Bosselt) DTZ 31, 1 — Kultur u. Nation (Gayl) DTZ 30, 10 — Staatl. Musikkultur (Guttmann) ASZ 33, 12 — Musik u. Staat (Hamel) Mel 12, 4 — Didaktische Musik (Lauhöfer) S 90, 48 — Musik u. Politik (Mannheimer) AMZ 59, 20 — Völkische Kunstpflege (Matzke) ZM 100, 3 — Werden u. Artung deutscher Musik (Matzke) Op 1932/33, 14 — Kulturpolitik in der Gegenwart (Preußner) Mel 11, 11 — Musical atmosphere on a nationalistic basis (Rapoport) MuC 106, 1 — Die zu reformierende Musiksektion der Preußischen Akademie der Künste (Schwers) AMZ 60, 10 — Der Neuaufbau des deutschen Musiklebens (Stein) DS 25, 17 — Die vergessene Kunst (Stuckenschmidt) Sch 6, 5 — Musikalische Autarkie (Stuckenschmidt) MdA 14, 5/6 — Auslese in der Musikkultur (Thausing) AMZ 60, 8 — Kunstpolitisches (Tischer) DZ 33, 11 — Was erwartet der Musikpolitiker von der neuen Regierung? (Tischer) DZ 34, 3 — Kunst u. Politik — Politik u. Kunst (Wörner) S 91, 12 — Deutsches Musizieren (Zilcher) ZM 99, 12.

Musiksoziologie — Music as a social science (Antcliffe) ML 13, 4 — Musikkrise als Krise des Lebensgehaltes (Hegar) Mek 11, 12 — La musique élément social (Hoérée) Phil 2, 8/9 — Lebendige Jugend u. klassische Musik (Hohmann) SK 1932, 9 — Stil u. Gemeinschaft (Kiwi) CM 1, 6 — Musik u. Gemeinschaft? (Rosenberg) Mel 13, 1 — Zur Soziologie der musikalischen Formen (Thiele) ASZ 33, 8 — Was heißt M.? (Walter) Mel 11, 5/6 — Wege zu einer Soziologie der Musik (Weil) Mel 11, 8/9 — Autres temps, autre public Dis 5, 10.

Musikwissenschaft — (s. a. Musikgeschichte, Musikorganisation) — Organisationsfragen der M. (Albrecht, Deutsch, Engel, Schneider) ZfM 14, 9/10 u. (Meyer) ZfM 15, 2 — Pflege u. Erforschung thüringischer Musik (Böhme) TF 2, 4 u. DMZ 64, 2 — Vereinsamte Musik (Froembgen) Sch 6, 6 — Anfänge der Vierteltonmusik (Kroll) MdA 14, 5/6 — M. als Beruf (Rasch) ZfM 15, 2 u. (Engel) ZfM 15, 6 — Musik u. M. an Universitäten (Stephani) Mpf 3, 10 — Möglichkeiten der Musikuntersuchung (Stuckenschmidt) Mel 12, 3 — *Tagungen:* Straßburg: Le congrès d'organologie de Str. (Dufourq) RM 13, 127 — *Besprechungen:* Bücken: Handbuch der M. (br.) NT 5, 3 u. (Moser) MK 24, 10 — Schweizerisches Jahrbuch für M. Bd. 5 (a. d. c.) MO 14, 7.

Vergleichende Musikwissenschaft — (s. a. Fétis, Bibliographie) — Songs of the northwest (Barbeau) MQ 19, 1 — Airs populaires Marocains (Chottin) M 94, 35—37 — Instruments, musique et danse Chleuhs (Chottin) ZfVM 1, 1 — Musik in Marokko (Dolmetsch) ZfI 52, 19 — Der Gesang bei den Naturvölkern (Dopf) Sti 26, 10/11 — La musique arabe (Erlanger) RM 13, 128 — De zwerftochten der Muziekinstrumenten (Felber) DM 7, 1 — Das Phonogramm-Archiv der Akademie der Wissenschaften/Wien (Hajek) ZfVM 1, 1 — Muziek en dans in Zuid-Arabie (Helfritz) DM 7, 1 — Een musicus gaat naar Arabie (Hijman) Cae 89, 11 — Egypte spant zich in (Hijman) Cae 89, 11 — Asiatische Parallelen zur Berbermusik (Hornbostel u. Lachmann) ZfVM 1, 1 — Carl Stumpf u. die V. M. (Hornbostel) ZfVM 1, 2 — Das Berliner Phonogramm-Archiv (Hornbostel) ZfVM 1, 2 — Armenian music (Kaltchinian) MuC 106, 3 — Essai d'harmonie exotique (Knosp) RMI 39, 1/2 — Primitive Musik (Leden) SK 1933, 3 — Musical history embodies in phonographic records (Leichtentritt) MuC 105, 16 — The music and musical instruments of ancient China (Marks) MQ 18, 4 — Der Reigen der „Tanzenden Derwische" (Ritter) ZfVM 1, 2 — East and west (Strangways) ZfVM 1, 1 — Muzyka blizszegno wschodu (Wojcik-Keuprulian) KM 4, 14/15 — *Tagungen:* Der arabische Kongreß zu zu Kairo: (Bartók, Djemil, Ricard) ZfVM 1, 2 — (Hába) A 12, 5/6 — (Hornbostel u. Sachs) ZfVM 1, 1 — (M. H. L.) RM 13, 126 — (Sachs) Mel 11, 5/6 u. ZfM 14, 9/10 — (Wolf) DTZ 30, 9 — *Besprechungen:* Chottin: Corpus de musique marocaine (Lachmann) ZfVM 1, 1 — Eckardt: Koreanische Musik (Pulikowski) KM 4, 14/15 — Erlanger: La musique arabe (Lachmann) ZfVM 1, 1 — Heinitz: Strukturprobleme in primitiver Musik (Pulikowski) KM 4, 14/15 — Helfritz: Chicago der Wüste (Hornbostel) ZfVM 1, 1 — Hornbostel: Phonographierte isländische Zwiegesänge (Kaminski) KM 4, 14/15 — Lach: Gesänge russischer Kriegsgefangener (Pulikowski) KM 4, 14/15 — Lutz: Schrei der Steppe (Wolf) ZfVM 1, 2 — Newman: American negro folk-songs (Pulikowski) KM 4, 14/15 — Sachs: Vergleichende Musikwissenschaft (Pulikowski) KM 4, 14/15.

Mussermann, Marie Theresa s. Musikerziehung.

Mussorgsky, Modest — La vera „Kovanscina" (Calvocoressi) RaM 5, 3 — Le style de M. (Calvocoressi) RM 14, 134 u. MQ 18, 4 — *Neuausgaben:* 5. Bd. der Gesamtausgabe (Fedorov) RM 14, 133 u. RMus 17, 46.

Myslivecek, Josef — Il Boemo divino Venatorini (Celeda) HSK 4, 6—10.

RaM 5, 4 — Preoccupazione circa la crisi dell'opera (Parente) RaM 5, 5/6 — Die Bedeutung des Worts in der O. (Strauß) Op 1932/33, 8 u. ZM 99, 7 — Bemerkungen zur epischen O. (Strobel) SMZ 72, 11 — Del drama lirico (Tommasini) RMI 39, 1/2 — Opernkrise — Opernrenaissance (Walter) BlSt 1932/33, 4 — Das Leitmotiv in der O. (Wörner) BB 55, 3 — L'opéra et le film sonore Dis 5, 10 — Neuorganisation des Opernbesuches SiT 50, 7 — Oper u. Mikrophon Se 9, 43 — ***Opernhäuser:*** La question de l'Opéra-Comique (Bertrand) M 94, 39—42 u. 95, 13 — Die Situation der Mailänder Scala (Dahms) AMZ 59, 25 — Necocislic z Narodniko divadla (Dolezil) T 12, 3 — Opernaufführungen in Brünn (H.) A 12, 7/8 — Dernier cri: Qualität (Heinsheimer) MdA 14, 9/10 — Danziger Opernleben (Krause) S 90, 19 — La grande misère de l'opéra (Moreau) ReMo 43, 17 — The museum, archives and library of the Paris Opéra (Prod'homme) MuC 104, 19 — La crise de l'Opéra-Comique (Prunières) RM 13, 130 — Theater in Moskau (Schlee) SiT 49, 13/14 — Die „deutsche Musikbühne" (Spies) DZ 33, 21 — Die Kölner Opernkrise (Weber) AMZ 60, 5 — Die Kroll-O. DMZ 64, 14 — Le „vaisseau-amiral" à la dérive Dis 5, 6 — Operntheater der deutschen Provinz 1932 Auf 2, 1 — ***Dramaturgie:*** Der Operndramaturg (Teßmer) SK 132, 11 — ***Geschichte:*** Teatri farnesiani a Parma (Alcari) MO 14, 12 — Die frühdeutsche Oper in Thüringen (Böhme) VEiT 8, 3 u. 4 — Thüringen als musikdramatisches Motiv (Böhme) Th Bl 40, 9 — Opera en Muziekdrama tot aan Wagner's dod (Hutschenruyter) Sy 15, 4—12 u. 16, 1—4 — Some old-fashioned music (Lockwood) ML 12, 3 — La „Camerata" du Comte Bardi (Martin) RMus 16, 42—44 u. 17, 46 — I Centenari melodrammatici Italiani del 1933 (Napoli) MO 15, 1 — Lettres de Louis-François Ladvocat à l'Abbé Dubos (Prod'homme) RM 14, 132 u. 133 — Das Urbild der Dreigroschenoper (Stoephasius) S 91, 15/16 — Prvy pokus o wedeni ceske opery na jeviste Narodniko divadla ve varsave (Zetowski) T 12, 6 — ***Inszenierung:*** Rückkehr zur Vernunft (Abendroth) AMZ 59, 41 — ***Regie:*** Opernregie (Erhardt) MK 25, 7 u. (Gleisner) SiT 49, 13/14 u. (Guttmann) S 91, 13 — Regisseur u. Bühnenbildner (Klara) NT 5, 3 — ***Repertoire:*** (s. a. Operette) — Opernstatistik von August 1931 bis Juli 1932 (Altmann) AMZ 59, 48—52 — Die Historisierung der Oper in statistischer Darstellung (Herzfeld) Mel 11, 10 — Ist es nicht romantisch? (Koeppen) BlSt 1932/33, 6 — Die Saison des Optimismus (Strobel) Mel 11, 10 — Der Opernspielplan als Spiegel der Zeit (Wecker) SiT 50, 1 — ***Uraufführungen:*** Anton: „Ekkhard" (Lohmer) AMZ 59, 51/52 u. (Spies) DZ 33, 22 — Bachelet: „Le jardin sur l'Oronte" (Curzon) M 94, 46 u. (Fugmann) MK 25, 3 u. S 90, 49 u. (Prunières) RM 13, 131 — Baranovic: „Geschoren-gemäht" (Krause) S 90, 34/35 — Billinger-Zilligs: „Roßknecht" (David) Mel 12, 3 u. (Suter) AMZ 60, 9 — Chlubna: „Nura" (Heidenreich) S 90, 32/33 — Dressel: „Die Zwillingsesel" (Rappoldi) DZ 33, 11 u. (Petzet) S. 90, 18 u. (Schmitz) AMZ 59, 18 u. MK 24, 9 u. (Trantow) Mel 11, 5/6 u. (Zweiniger) MdA 14, 4 — Enders: „Lais" (Bilke) MK 24, 8 — Février: „La femme nue" (Chase) MuAm 52, 11 u. (Curzon) M 94, 18 u. (Fugmann) MK 24, 9 u. (Prunières) RM 13, 126 — Gersbach: „Merlin" (Reiner) MK 25, 4 — Giordano: „Marienmond" (Herzog) AMZ 60, 5 — Gotowatz: „Morana" (Krause) MK 24, 8 u. S 90, 37 — Grovermann: „Medea" (Kastner) MdA 14, 9/10 u. (Leichte) S 90, 49 u. (Müller) MK 25, 4 — Gruenberg: „Emperor Jones" (Kramer) MuAm 53, 1 u. (Liebling) MuC 106, 2 u. (Meyer) AMZ 60, 10 — Günther: „Die Hochzeit auf Troldhaugen" (Stier) MK 24, 9 — Heger: „Bettler Namenlos" (Bechert) MuC 105, 24 u. (Courcy) MuAm 52, 9 u. (Pander) MK 24, 8 u. (Stefan) MdA 14, 4 — Hubay: „Anna Karenina" (Funk) MdA 14, 8 u. (Kr) DZ 33, 20 u. (Tödten) AMZ 59, 44 u. (Voigt) MK 25, 3 — Karnevicians: „Grazina" (Krause) MK 25, 7 — Kosa: „Fischer u. Junker" (Kerntler) MK 25, 7 u. (Molnar) MdA 15, 2/3 — Kusterer: „Was Ihr wollt" (Engländer) MdA 14, 9/10 u. (Petzet) S 90, 51/52 u. (A. R.) DZ 34, 1 u. (Schmidtgen) Or 10, 3 u. (Schmitz) AMZ 60, 1 u. MK 25, 5 — Lafite: „Die Stunde" (Scherber) S 90, 44 u. Lilieu: „Die große Katharina" (Höchster) MK 24, 9 u. (Stephan) S 90, 22/23 u. (Ungerer) AMZ 59, 20 — Luzzatto: „Judith" (Lange) AMZ 60, 1 u. (F. N.) DZ 34, 1 u. (Sexauer) MK 25, 5 u. S 91, 1 u. (Sonner) A 12, 11/12 — Mahowsky: „Knecht Jernei" (Heidenreich) S 90, 32/33 — Marinuzzi: „Paélla de Mozzi" (Rocca) MK 24, 9 u. MuAm 52, 9 — Meyerolbersleben: „Die Geschwister" (Petzet) S 90, 24/25 — Pedrollo: „Totenwache" (Herzog) AMZ 60, 5 u. „Primavera Fiorentina" (Rocca) KK 24, 9 — Ponc: „Zurück zu Methusalem" (Bartos) A 12, 5/6 — Reznicek: „Der Gondoliere des Dogen" (Birgfeld) S 90, 47 — Robbiani: „Guido del popolo" (Ciampelli) MO 15, 4 — Striegler: „Dagmar" (Schmitz) MK 24, 8 — Tasca: „La lupa" (Claar) MK 25, 1 — Tscherepnin: „Die Hochzeit der Sobeide" (W. R.) A 13, 3/4 — Wartisch: „Kaukasische Komödie" (Matthes) AMZ 60, 12 u. MK 25, 7 u. Or 10, 7 u. (Rhode) DZ 36, 7 u. S 91, 13 — Zandonai: „La farsa amorosa" (Claar) MK 25, 7 — ***Besprechungen:*** Adolph: Vom Hof- zum Staatstheater (Gurlitt) ZM 99, 11 — Arnals: Der Operndarsteller (Abendroth) AMZ 59, 39 — Bitter: Die deutsche komische Oper der Gegenwart (Klein) ML 14, 2 — Böhme: Die frühdeutsche Oper in Thüringen (b. r.) BBm 7, 1 — Fürst: Der musikalische Ausdruck der Körperbewegung in der Opernmusik (Kuznitzky) MK 25, 3 — Gregor: Die Welt der Oper — die Oper der Welt (Klein) ML 13, 4 u. (Simon) NT 5, 3 — Herwegh: Au banquet des Dieux (E. R.) RMI 39, 3 — Prod'homme: Histoire de l'opéra-comique (Castil-Blaze) Oc 4, 2 — Stefan: Die Wiener Oper (Bekker) MK 25, 7 — Zuckerkandl: Musikalische Gestaltung der großen Opernpartien (Deutsch) MK 25, 4.

Operette — Zur Operettenfrage (Ebert, Götze, Hartmann) Mel 11, 7 — Karl Komjati (Eisler) Op 1932/33, 8 — Der Vormarsch der O. (Herz-

Q

R

Tonmeister im R. (Mayer) MK 24, 11 — Rundfunktechnik — Rundfunktion (Mendelsohn) MK 24, 11 — De Radio-uitzending van Muziek (Mengelberg) DM 6, 8 — Schallaufzeichnung im R. u. das Schallplattenarchiv des deutschen R.s (Mengelberg) MK 24, 11 — Musikalische Laienerziehung durch den R. (Mersmann) Mpf 3, 4/5 — Rundfunkmittel für Theater, Kunst, Literatur (Meuer) S 90, 37 — Kunstverflechtung u. Kulturverflechtung des R.s (Neubeck) MK 24, 11 — Volksmusik u. R. (Neubeck) MIZ 42, 18 — Die Oper im Lautsprecher (Neuberger) Sch 6, 6 — Probleme der R.-Sendung (Noack) SMZ 72, 9 — Funkische Opernübertragung u. Funkoper (Pfister) RuH 2, 3 — Radioproblemen (Reich) HM 1, 10 — Zur Gegenwart u. Zukunft des Funks (Robitschek) MK 24, 11 — Der künstlerische Rundfunkgesang (Rothstein) Sti 27, 3 — Radio als musikalisch-religiöse Gewissensfrage (Schmidt) LV 2, 2 — Radiosendungen moderner Musik (Wachten) A 13, 3/4 — Radiofortschritt aus der Musikerperspektive (Warschauer) A 13, 1/2 — Pokrok ve vyrobe radiovych pristroju s hiediska hudebniho (Warschauer) T 12, 2 — Von der musikalischen Sendung des R's (Weber) AMZ 60, 13 — Richtlinien für die Sendung von Volksmusik (Werlé) SMZ 72, 13 — Qualitätswerte oder Gebrauchsware (Wörner) AMZ 59, 50 — Musikalische Erziehung (Wolzogen) RuH 2, 10 — Safequards for the Radio pianist (Wyckoff) Mus 38, 1 — La Radio européenne et son activité musicale Dis 6, 2 — ***Programm:*** Das Rundfunkprogramm, die Rundfunkhändler und wir (F. A. B.) DMZ 64, 8 — Ein Jahr „Stunde des Chorgesangs" beim Südwestdeutschen Rundfunk (Conrad) DS 25, 3 — Oper im R. (G.) A 13, 1/2 — Between American and British broadcasting (Henry) Sb 13, 3 — Hausmusik u. R. (Just) Se 9, 47 — Rundfunk u. Schallplatte (Noack) MK 24, 11 — Vom deutschen Rundfunk (Tischer) DZ 33, 13 — Religiöse Feierstunden im R. (Wallau) MSfG 37, 5 — Olympic music (Wilson) ML 12, 4 — Arbeitersänger u. Rundfunk ASZ 33, 12 — ***Schulfunk:*** Musik im Sch.-F. (Bieder) Mpf 3, 2 — Wevd inaugurates university of the air with faculty of outstanding educators (Chetkin) MuC 106, 5 — Das Jahr der deutschen Musik (Fischer) SF 6, 16 — Erziehung zum Musikverständnis im Sch.-F. (Janetschek) Sti 27, 4 — Der schweizerische Sch.-F. (Keller) SMpB 21, 21 — Grenzen u. Möglichkeiten des musikalischen Sch.-F.s (Noack) ZS 5, 9 — Das Volkslied im Sch.-F. (Strube) SF 7, 6 — Programmgestaltung des musikalischen Sch.-F.s (Uldall) SF 7, 5 — ***Sender:*** Der Reichssender (Pringsheim) AMZ 59, 51/52 — Les erreurs de Radio-Lausanne Dis 5, 4 — L'O. R. et Radio-Genève Dis 5, 12 — Collaboration Dis 6, 2 — Un admirable instrument de diffusion musicale RMB 9, 5 — ***Ausstellung:*** Klang u. Musik auf der Funk-A. (Neuburger) DMZ 63, 36 — Was brachte die große deutsche Funk-A.? (Noack) MdA 14, 7 u. (Warschauer) Mel 11, 8/9 — Rückblick auf die Funk-A. DIZ 33, 17 u. 18 — ***Besprechungen:*** Szendrei: Rundfunk u. Musikpflege (Kuznitzky) AMZ 60, 11 — Das deutsche Rundfunkschrifttum MK 24, 11.

Rutters, Herman s. Wolf.
Ruyneman, Daniel — (Reich) A 13, 3/4.
Ruyneman, Daniel s. Musikästhetik.
Rywosch, Bernhard s. Eichendorff.

S

Sabathil, S. s. Instrumente (Klavier).
Sachs, Curt s. Instrumentenkunde (Sammlungen), Zeitgenössische Musik, Vergleichende Musikwissenschaft (Tagungen).
Sachsse, Hans s. Theorie (Bespr.).
Sänger — s. Gesang.
Saint-Foix, Georges de s. J. S. Bach, Bibliothek (Bespr.), Haydn u. (Bespr.), Mozart (Bespr.).
Saint-Saëns s. d'Indy.
Salepico, Josquino — S. vel Salem da Molfetta (Samarelli) Nd'A 9, 2.
Samarelli, F. s. Salepico.
Samazeuilh, Gustave s. Duparc, Wagner u. (Bespr.).
Saminsky, Lazare s. Zeitgenössische Musik.
Sammeljew, B. s. Strawinsky.
Sammlungen — (s. a. Instrumentenkunde) — A travers une collection d'autographes (Chantavoine) M 94, 34—39 — Un paquet de lettres (Curzon) M 94, 40 — Il Liceo musicale Rossini di Pesaro (Fara) MO 14, 11 — Wiener Musik-S. (Felber) MdA 14, 5/6 — Het Weensche Archief van Muziek Fotogrammen (Jonas) Cae 89, 11 — De quelques ventes d'autographes Dis 5, 11.
Sandek, Rolf s. Paganini.
Sanders, Paul F. s. Musikfeste, Musikorganisation (Musikerziehung).
Sandmann, Karl s. Choral (protestantisch).
San Martino, Enrico di s. Musikerziehung.
Satie, Erik — (Tiersot) M 94, 53 — ***Besprechungen:*** Templier: S. (Prunières) RM 14, 132.
Sauer, Emil von — (Weingartner) S 90, 43.
Sauer, Wilhelm s. Instrumente (Orgel).
Sauerländer, Wolfgang s. Telemann.
Saunders, William s. Chisholm.
Saussine, Renée de s. Wagner (Bespr.).
Saxophon s. Instrumente.
Scott, Marion M. s. Haydn u. (Bespr.), Lombardini.
Scott, Walter — S. e la musica (Obertello) RaM 5, 5/6 — S.'s love of rhythm in life (Parker) MuAm 52, 17 — S. et les musiciens (Prod'homme) M 94, 40.
Seaman, Julian s. Tonpsychologie.
Seeger, Charles s. Ruggles.
Seeger, Hans s. Instrumente (Orgel), Musikästhetik.
Seelgen, Theodor s. Choral (gregorianisch).
Seelig, Otto s. Bach-Feste.
Seiber, M. s. Instrumente (Klavier-Bespr.).
Seidel, Wilhelm s. Lortzing (Bespr.), Zelter (Bespr.).
Seidl, Walter s. Wagner.
Seifert, Adolf s. Instrumente (Flöte), Instrumentenkunde.
Seifert, Walter s. Gast.
Seiffert, Alfred s. Instrumente (Geige).
Seiffert, Max s. Lied (weltlich).
Seinfel, Ruth s. Tanz (Bühnentanz).
Seliger, Jacques s. Hausmusik.
Seling, Hugo s. Virtuose.
Senff, Hilda s. Musikerziehung u. (Lehrer).
Senger, Rudolf s. Lied (Gassenhauer), Operette.
Senti, A. s. Musik (versch. Städte).
Sequenz — „Laetabundus" (Borremans) MS a 39, 4 — Das deutsche Kirchenlied u. der St.-Wenzels-

Sch

St

U

Udine, Jean d' s. Musikästhetik.
Uhlig, Paul s. R. Schumann.
Uhmann, R. s. Instrumente (Orgel).
Uldall, Hans s. Rundfunk (Schulfunk).
Ullner, August s. Wagner.
Ulrich, Bernhard s. Gesang (Methode).
Unger, Hermann s. Beethoven (Feste), Brahms, Bruckner, Chor (Männerchor), Reger.
Unger, Max s. Bach (Feste) ,Beethoven (Bespr.), Haydn, Musikfeste, Musikgeschichte (Musiker), Wagner, Zeitschrift.
Unger, Robert s. Musikerziehung (Schulmusik).
Ungerer, J. D. s. Oper (Uraufführungen).
Unterholzner, Ludwig s. Musikerziehung (Tagungen).
Urheberrecht — s. Musikerschutz.
Ursprung, Otto s. Messe, Musikgeschichte (Bespr.).
Uttner, August s. Musikerziehung (Schulmusik).

V

Valastan-Dolinsky, Jan s. Volksmusik.
Valcarenghi, Denzo s. Verlag (Verleger).
Valentin, Erich s. J. S. Bach, Chor (Männerchor), Lortzing, Metastasio, Oratorium (Literatur), Telemann, Wagner, Zelter u. (Bespr.).
Valle de Paz, Giacomo del s. Kritik.
Vandevere, J. Lilian s. Musikerziehung (Geschichte).
Veerman, Clara s. Verlag (Verleger).
Velluti, Giambattista — (Parolari) RMI 39, 3.
Verdi, Giuseppe — (s. a. Wagner) — V.s Kammerdiener (Bienenfeld) SK 1933, 3 — V. as musician (Blom) ML 12, 4 — Der neue V. (Holten) BlSt 1932/33, 3 — Werke: „Die Schlacht von Legnano" (Weber) MK 24, 8 — „Die Macht des Schicksals" (Zuckerkandl) MfA 304 — „Don Carlos" (Scherber) S 90, 20 — „Macbeth" (Teßmer) MfA 302 — Wie V. seinen „M." aufgeführt sehen wollte (rm) NW 62, 3 — „Ein Maskenball" (Engel) GHZ 7, 7 u. (Gutman) Sch 6, 11 — „Falstaff" (Zuckerkandl) MfA 303 — „Simone Bocanegra" (Bonavia) MMR 62, 738 — „Sizilianische Vesper" (Hirschberg) S 90, 24/25 u. (Peyser) MuC 105, 4 — *Besprechungen:* Gatti: V. (Gutman) Mel 12, 4 u. (Prunières) RM 14, 135 — Gerigk: V. (Fehling) MK 25, 7 — Toye: V. (E. B.) ML 12, 3 u. (Einstein) ZfM 15, 5 — V., nelle Letteri di E. Muzio ad A. Barezzi (F. B.) ML 13, 4.
Veretti, Antonio — BBm 7, 2 — „Il favorita del re" (Brusa) RMI 39, 1/2 u. (Gatti) Mel 11, 10.
Verlag — (s. a. Musikerschutz — Aufführungsrecht) — Geschäftsbericht 1932 des deutschen Musikalien-Verleger-Vereins (Schumann) Mu 35, 6 — *Verleger:* Emil Hertzka (Bosse) ZM 99, 7 u. (M. S.) Mu 34, 10 u. (Stefan) MdA 14, 4 u. MdA 14, 4 — Tito Ricordi (Clausetti e Valcarenghi) MO 15, 4 — In memoriam Hugo Bock (Lienau) GemA 1932, 47 — Franz Ries (M. S.) Mu 34, 11 — Estienne Roger (Veerman) DM 6, 8.
Vetter, Pirmin s. Kirchenmusik.
Viculin, Jordan s. Choral (Bespr.).
Viebig, Anemarie s. Kirchenmusik.
Viktor, Sugar s. Instrumente (Orgel).
Villanelle s. **Madrigal.**
Violine s. Instrumente.
Viotta, Henri — V. overleden (Kerper) Sy 16, 3.
Virtuose — Gentlemen a genius! (Ansermet) MuC 106, 6 — Virtuosen (Beck) SK 1932, 10 — Pachmann — an impression (Brewerton) MT 1933, 1080 u. (Welling) Mus 38, 2 — Pianists (Cernikoff) MMR 63, 744 — Nederlandsche Violisten (Couturier) Sy 15, 4 u. 5 u. 9 u. 16, 1 — Yehudi Menuhin (Ker) SK 1932, 9 — Begeisterungsfähigkeit u. Künstlertum (Kober) Sti 26, 8 — Berger o zacatcich Ceskeho kvarteta (Kvet) T 11, 8 — Das tschechische Streichquartett: (Fischer, Hostinsky, Kvet, Suk) T 12, 2 u. (Cernik) HSK 5, 3/4 — Jubileum poctivé prace (Kvet) HSK 4, 8 — Deset let ondrickova kvarteta (Kvet) T 12, 3 — Ctyricet let ceskeho kvarteta (Vomacka) T 11, 8 — Musikalische oder dichterische Interpretation? (Riemer) AMZ 59, 39 — Der Rechtsschutz des ausübenden Künstlers (Schlesinger) NW 61, 19 — Streiflichter über Carl Flesch (Seling) Gei 2, 5 — Starunwesen (Tischer) DZ 33, 22 — Nerves, memory and technic (Woodhouse) MuC 105, 18.
Vittoria, Ludovico da — V.s Werke u. ihre Verwendbarkeit (Bäuerle) MKK 1932, 8/9.
Vivaldi, Antonio — *Neuausgaben:* Gentili: Concerti per violino (m. m.) RaM 5, 5/6.
Völlmar, Henri — (André) Sy 16, 4.
Vogel, Elfriede s. Instrumente (Klavier-Bespr.), Mozart.
Vogelsang, Erich s. Kirchenmusik.
Vogler, Abt — „Missa pastoritia" (Mies) MS 62, 12.
Voigt, Alban s. Instrumente (Banjo), Instrumentenkunde, Musikgeschichte.
Voigt, Chr. s. Militärmusik.
Voigt, Max s. Oper (Uraufführungen).
Voldan, Bedrich s. Marak.
Volkmann, Hans s. Haydn.
Volksmusik — (s. a. Lied-Volkslied) — Volksmusik u. Kunstmusik in der Gegenwart (Bekker) Mpf 3, 7 — Jak sbiram lidove pisne (Cernik) HSK 4, 6/7 — The folk-song and folklore of Jugo Slavia (Chatterton) Sb 13, 2 — L'anima musicale del vecchio Piemonte (Cocchi) MO 14, 10 — The peasant songs of the Basques (Gallop) MuC 104, 26 — East European Jewish folksong (Idelsohn) MQ 18, 4 — The folksong Bugaboo (Ingram-Brookes) MuC 104, 23 — Vocale stradtmuziek (Kalff) Cae 89, 7 u. 8 — La chanson populaire en Colombie (Lima) Ac 4, 3 — V. u. Kunstmusik (Loos) KpM 2, 9 — The Estonian „Laulu Pidu" (Narodny) MuC 106, 9 — Fêtes Basques à Saint-Sébastien (Prunières) RM 13, 130 — Volksmusik als wichtiger Kulturfaktor (Rüdiger) SZI 22, 3 — O starobylosti ludovej piesne slovenskej (Valastan- Dolinsky) HSK 5, 3/4 — Nekoliko kolenda iz Dalmacije (Zaninovic) SvC 27, 1 — Volksmusikantentum heute u. ehedem (Zaunert) LV 2, 3 — *Besprechungen:* Serra-Sara: El Cançoner de Pineda (G. F.) RMI 39, 4 — Tiersot: La chanson populaire et les écrivains romantiques (Pulikowski) KM 4, 14/15.
Vomacka, Boleslav s. Virtuose.
Vrchlicky, Jaroslav — V. a hudba (Kundera) T 12, 8.
Vuataz, Roger s. Konzertwesen.
Vycpalek, Vratislav s. Kricka.
Vyverman, Jules s. Musikorganisation (Kirchenmusik).

W

sang (Suter) DS 25, 6 — W. in der Schulbücherei (Ullner) ZS 6, 1 — Aus dem Schrifttum über W. (Unger) Mu 35, 2 — Bekenntnis zu W. (Unger) DMZ 64, 6 — The Persian origins of „Parsifal“ and „Tristan“ (Unger) MT 1932, 1074 — W.s Stellung zum „Charakter der Tonarten“ (Unger) DMZ 63, 42—45 — Die Magdeburger „Freischütz“-Kritik (Valentin) ZM 100, 2 — 405 ℳ für einen Brief W.s (Valentin) ZM 100, 1 — W.s unbekanntes Programm von 1865 (Wagner) ZM 99, 7 — W., der Konstruktivist (Wehle) AMZ 59, 27/28 — W. und die Klavierauszüge (Weidemann) AMZ 60, 17 — Der Schriftsteller W. (Wiegler) LW 9, 6/7 — W.s Nibelungenkonkurrenz (Wörner) AMZ 60, 15 — Le portrait de W. par Renoir Dis 6, 1 — Gedanken zum W.-Gedenken DMZ 64, 6 — W. 1883—1933 MuC 106, 6 — Briefe — Ein unveröffentlichter Brief an Düfflipp (Röckl) ZM 99, 7 — 5 unveröffentlichte Briefe W.s an Düfflipp (Röckl) MK 25, 5 — Unveröffentlichte Briefe (Röckl) ZM 100, 2 — 3 unbekannte W.-Briefe (Winternitz) MK 25, 5 — Der Fliegende Holländer: (Rinaldini) Op 1932/33, 2 — (Stuckenschmidt) Sch 6, 15 — Das Liebesverbot: (H. G.) A 13, 1/2 — (Hernried) Or 10, 3 — (Hirschberg) S 91, 4 — (Leichtentritt) MK 25, 5 — (Peyser) MuC 106, 7 — (Schwers) AMZ 60, 4 — Lohengrin: Die erste ungekürzte Aufführung des „Lohengrin“ und „Tannhäuser“ in München (Röckl) ZM 100, 2 — Lohengrin und „Tiefland“ (Taube) BB 55, 3 — Parsifal: Unbekanntes von W. und der Uraufführung des Bühnenweihfestspieles (Andrewsky) SK 1932, 8 — „P.“ jugé par Debussy (Aubin) M 94, 38 — Parsifal als Kunstwerk und Erlebnis (Bülow) Ha 23, 7 — Die Bayreuther Blumenmädchen vor 50 Jahren (Eggert) SiT 49, 13/14 u. 21 — Zur Religion des „P.“ (Lorenz) MK 25, 5 — 50 Jahre Parsifal-Glocken (Ring) BB 55, 3 — „P.“ (Thari) Op 1932/33, 14 — The cradle of the Parsifal legend (Unger) MQ 18, 3 — Zum 50jähr. Jubiläum des „P.“ (Bauer) S 90, 30/31 u. (Henschel) Se 9, 30 u. (Loos) KpM 2, 7 u. (Reimérdes) Sti 27, 1 u. (Schreiber) DMMZ 54, 29 u. (Zöllner) BuBo 11, 6 u. SZ 26, 8/9 u. ZM 99, 7 — Der Ring des Nibelungen: Zur Bühnengestaltung des Nibelungenringes (Erhardt) NT 5, 1 — The Ring as a text-book of psycho-analysis (Groddeck) Sb 13, 2 — „Götterdämmerung“ (Luzzatto) RaM 5, 3 — „Siegfried“ in der Schule (Moser) ZS 6, 1 — „Siegfried“ (Ohrmann) S 90, 38 — „Walküre“ (Raskin) Sch 6, 1 — Der „Ring“ als Bildungsreligion und Weltwille (Steinbömer) NT 5, 3 — Zur Entstehungsgeschichte der „Götterdämmerung“ (Strobel) MK 25, 5 — Ein Nibelungenmotiv (Weidemann) ZM 100, 2 — Tannhäuser: Venus und Elisabeth im „T.“ (Heuß) ZM 99, 8 u. 9 — Tristan und Isolde: (Neuhaus) SMpB 21, 9 — „Tristan und Isolde“, das Werk der Erfüllung (Raskin) Sch 6, 9 — ***Bayreuth:*** (Stuckenschmidt) MdA 15, 1 — Der Bayreuther Kulturkreis im Erlebnis Albert Schweitzers (Bülow) ZM 100, 2 — Um die Zukunft von B. (Furtwängler) MK 24, 11 — Zur Aussprache über B. (Moser) ZM 99, 7 — Toscanini und B. (NN) DMZ 63, 51 — Hier n daar van maand tot maand (Ronde) Sy 15, 7 — B. auf Irrwegen (Schwers) AMZ 59, 26 — Bayreuther Pläne DMMZ 54, 42 — ***Wagner-Feiern:*** in Leipzig: (Ebel) DTZ 31, 3 — (Rudder) RMB 9, 7 — DMZ 64, 7 — ***Besprechungen:*** Drews: Der Ideengehalt von W.s Dramatischen Dichtungen (E.B.) ML 12, 4 u. (A. H.) ZM 100, 2 — Elbertzhagen: Der Roman eines Sangesfürsten (Morold) ZM 100, 2 — Kapp: The woman in W.'s life (Blom) ML 13, 3 — Kniese: Der Kampf zweier Welten um das Bayreuther Erbe (Einstein) ZfM 15, 2 — Kronberg: Feuerzauber (Fehling) MK 25, 3 — Lenrow: The letters of W. to Anton Pusinelli Ov 3, 7 — Lichtenberger: W., poète et penseur (E. B.) ML 12, 4 — Newman: Fact and fiction about W. (E. B.) ML 12, 4 — Pourtales: W. (H. C.) Mel 12, 4 u. (Hughes) SR 155, 4029 u. (Samazeuilh) M 95, 4 u. (Saussine) RM 14, 132 u. (Tiersot) RMus 17, 46 — Stefan: W. jakot worca i teoretyk dramatu (Lissa) KM 4, 16 — Waldberg: Cosima W.s Briefe an Daniela v. Bülow (Golther) ZM 100, 4 u. (Fischer) DS 25, 9 u. (Samazeuilh) M 95, 6 — Kapps neues Wagner-Bilderwerk (Fehling) MK 25, 5.

Wagner, Richard s. Wagner.

Wagner-Schönkirch, Hans — (Dobrowolny) SSZ 27, 3.

Wak, J. s. Chor (Geschichte).

Walder, H. s. Puccini.

Waldmann, Guido s. Chor, Instrumente (Klavier-Besp.), Musik (versch. Länder).

Waljewski, Szymon s. Maklakiewicza.

Walker, Ernest — Ten preludes for organ (H. G.) MT 1932, 1075.

Walker, Ernest s. Bach (Bespr.) Beethoven (Bespr.), Berlioz, Brahms, Goethe, Mendelssohn, Mozart (Bespr.), Purcell.

Walker, Erwin s. Haydn.

Wallace, William — (Hill) MT 1932, 1074.

Wallau, R. H. s. Rundfunk (Programm).

Wallenberg, Th. s. J. S. Bach.

Wallerstein, Lothar s. Wagner.

Wallner, Bertha Antonia s. Bibliothek, Goethe.

Walter, Arnold s. Musikorganisation, Musiksoziologie.

Walter, Erwin s. Dolmetsch, Musikerziehung (Schulmusik), Musikfeste.

Walter, Fritz s. Oper.

Walter, Johann — W. u. die Musik der Reformationszeit (Gurlitt) KiM 13, 7/8 u. Luj 15.

Walter, Thusnelda s. Tanz (Gymnastik).

Waltershausen, Hermann Wolfgang von — (Bartels) DTZ 30, 11 — „Oberst Chabert“ (Diesterweg) AMZ 60, 10 u. (Ohrmann) S 91, 11.

Waltershausen, Hermann Wolfgang s. Musikerziehung (Geschichte), Musikpflege.

Walther, Johann — Schwierigkeiten bei den 2-stimmigen Kanons (Wendland) CM 1, 6.

Walther, Kurt s. Mechanische Musik (Schallplatte), Musikerziehung (Lehrer).

Waltz, Hermann s. Musikästhetik.

Wanski, J. — s. Dankowski.

Ward, W. E. s. Musik (versch. Länder).

Warren, Frederic s. Gesang (Technik, Unterricht)

Warschauer, Frank s. Rundfunk u. (Ausstellung).

Warschauer, Heinz s. Instrumentenmarkt.

Warwick, Arthur s. Instrumente (Klavier).

Wojcik-Keuprulian, Bronislawa s. Chopin, Vergleichende Musikwissenschaft.

Wolf, Ernst Wilhelm — (Böhme) ZfM 15, 4.

Wolf, Hugo — (s. a. Mahler) — (Brichta) S 91, 8 u. (Grunsky) AMZ 60, 7 — „Manuel Venegas" (Brichta) S 90, 20 u. (Krienitz) AMZ 59, 19 — W., der musikalische Parteigänger (Geiringer) ZM 100, 2 — W. u. das Kunstlied (Grunsky) KM 25, 6 — W. über Brahms (Huschke) DMMZ 54, 46 u. 47 — W.-Bilder von Clementine Wagner (Kienzl) ZM 100, 2 — W. u. unsere Zeit (L. M.) DMMZ 55, 10 — W.s Briefe an Faißt (Mello) DMZ 64, 10 — W. u. seine Freunde (Mello) DS 25, 7 — „Familienbriefe" (Richard) SMZ 72, 24 — W. en onze vocalisten (Rutters) Cae 89, 7 — Goethe — herdenking, H. W. en Wolfinterpretatie Cae 89, 8.

Wolf, Johannes s. Musikgeschichte, Vergleichende Musikwissenschaft (Bespr., Tagungen), Zeitschrift.

Wolff, Harald s. Instrumentenkunde.

Wolffberg, Karl von s. Schlager.

Wolffhügel, Fritz s. Instrumente (Orgel).

Wolgast, Johannes — (Dietrich) ZfM 15, 3.

Wolzogen, Ernst von s. Rundfunk.

Wood, Ralph W. s. Elgar, Zeitgenössische Musik.

Woodhouse, George s. Instrumente (Klavier), Virtuose.

Wright, Denis s. Instrumente (Blas-Instrumente).

Wulf s. Chor (Sängerfeste).

Wunsch, Hermann — Missa a cappella (Connor) MK 24, 11.

Wunsch, Hermann s. Kallenberg, Zeitgenössische Musik (Bespr.).

Wyckoff, Leah Ehrich s. Mendelssohn, Rundfunk.

Y

Yorke, Dane s. Mechanische Musik (Schallplatte).

Youngh, William — *Neuausgaben:* Whittaker: The concerted music (Meyer) ZfM 15, 7.

Ysaye, Eugène — L'homme et l'oeuvre (Dam) RMB 9, 6 u. 7.

Z

Zacharias, Walter s. Gesang (Unterricht).

Zahn, Walter s. Musikorganisation. (Musikerziehung).

Zaninovic, Antonin s. Volksmusik.

Zaunert, Paul s. Volksmusik.

Zborilovà, A. s. Schlager.

Zeitler, Andreas s. Musikerziehung (Schuloper).

Zeitschrift — Musikalisches aus früher Zeit (Altmann) Auf 1932, 4 — Von der „Rose" bis zur „Bürgschaft" (Bekker) MK 25, 1 — Die „Zeitschrift für Musik" in ihren letzten Jahrzehnten (Heuß) ZM 100, 1 — 25 Jahrgänge „Die Musik" (Moser) MK 25, 1 — Zum Jubiläumsjahrgang der „Zeitschrift für Musik" (Niemann, Schering, Unger) ZM 100, 1 — Das Problem der kirchenmusikalischen Zeitschrift (Rehmann) GBl 56, 4 — Zum Geleit (Wolf) ZfVM 1, 1 — Ein Spaziergang durch vergriffene Jahrgänge der „Musik" MK 25, 1 — ***Zeitschriftenschau:*** Stichproben ausländischer Zeitschriften (Gutman) Mel 11, 8/9 — Musikalische Zeitschriftenschau (Landau) ZfM 14, 9—12 — Ein Jahrgang deutscher Musikzeitschriften (Strobel) Mel 11, 8/9 — ***Besprechungen:*** „Gesellschaft zur Erforschung der Musik des Orients" Heft 1 (Galpin) ML 14, 2.

Zellner, Hans s. Musikerschutz (Aufführungsrecht, Urheberrecht).

Zelter, Carl Friedrich — (Bock) S 90, 19 — (Henschel) Se 9, 20 — (Kretschmer) DMMZ 54, 18 — (Lenth) ASZ 33, 5 — (Martell) DMMZ 54, 20 — (Valentin) AMZ 59, 19 — (Witt) DMZ 63, 20 u. 21 u. Ha 23, 4 — MdS 14, 7 — Z.s Verdienste, seine Tragik (Heimann) Schw 14, 10 — Z. u. das Lied (Moser) JP 39 — Z. u. sein Spaniol (Prümers) To 36, 22 — Das Bundeslied von Goethe-Z. (Röntz) DS 24, 29 — Z.s Tod (Röntz) DS 24, 20 — Z. als Reformator des Musikerziehungswesens (Schlicht) DS 24, 20 — Z.s Beziehungen zu Breitkopf u. Härtel (Schottländer) ZfM 15, 3 — Ein Singeabend der Zelterschen Liedertafel zu Lebenszeiten ihres Meisters (Wätzold) DS 24, 20 — ***Besprechungen:*** Schottländer: Z. (Blom) ML 14, 2 — Schünemann: Z. (Fehling) MK 24, 9 u. (Preußner) DTZ 31, 1 — Eine Zelter-Publikation der Goethe-Gesellschaft (Einstein) ZfM 14, 8 u. (Klanert) AMZ 59, 19 u. (Valentin) ZM 99, 7 — Neuausgaben: Landshoff: 50 Lieder für eine Singstimme und Klavier (Einstein) ZfM 14, 8 u. (Seidel) MK 24, 9.

Zelter, Carl Friedrich s. Haydn.

Zemlinsky, Alexander von — (Brichta) S 90, 41 — (Stefan) MdA 14, 7.

Zenck, Hermann s. Schütz (Feste).

Zentgraf, Rich. s. Haas.

Zentner, Wilhelm s. Klose, Musikfeste.

Zerffi, William A. C. s. Gesang u. (Methode, Technik, Unterricht).

Zetowski, Stanislaw s. Kurpinski, Weber, Oper (Geschichte).

Ziebler, Karl s. Aufführungspraxis, J. S. Bach, Musikästhetik.

Ziegert, Max s. Instrumente (Gambe).

Ziegler, H. s. Musikerziehung (Tagungen).

Ziegler, Joh. s. Instrumente (Violine).

Zilcher, Hermann s. Musikpolitik.

Zimmermann, Otto s. Chor (Kinderchor).

Zimmermann, Reinhold s. Instrumente (Flöte), Konzertwesen (Programm), Musikästhetik, Schemann.

Zingel, Hans Joachim s. Eichner, Instrumente (Harfe).

Zither s. Instrumente.

Zoder, Raimund s. Tanz (Volkstanz).

Zöllner, Heinrich s. Gesang (Sänger), Wagner.

Zoete, Beryl de s. Tanz (Bühnentanz).

Zuckerkandl, Viktor s. Gesang, Offenbach, Verdi.

Zuckmayer, Eduard — „Herbstkantate" (David) SMZ 73, 2.

Zuckmayer, Eduard s. Wagner.

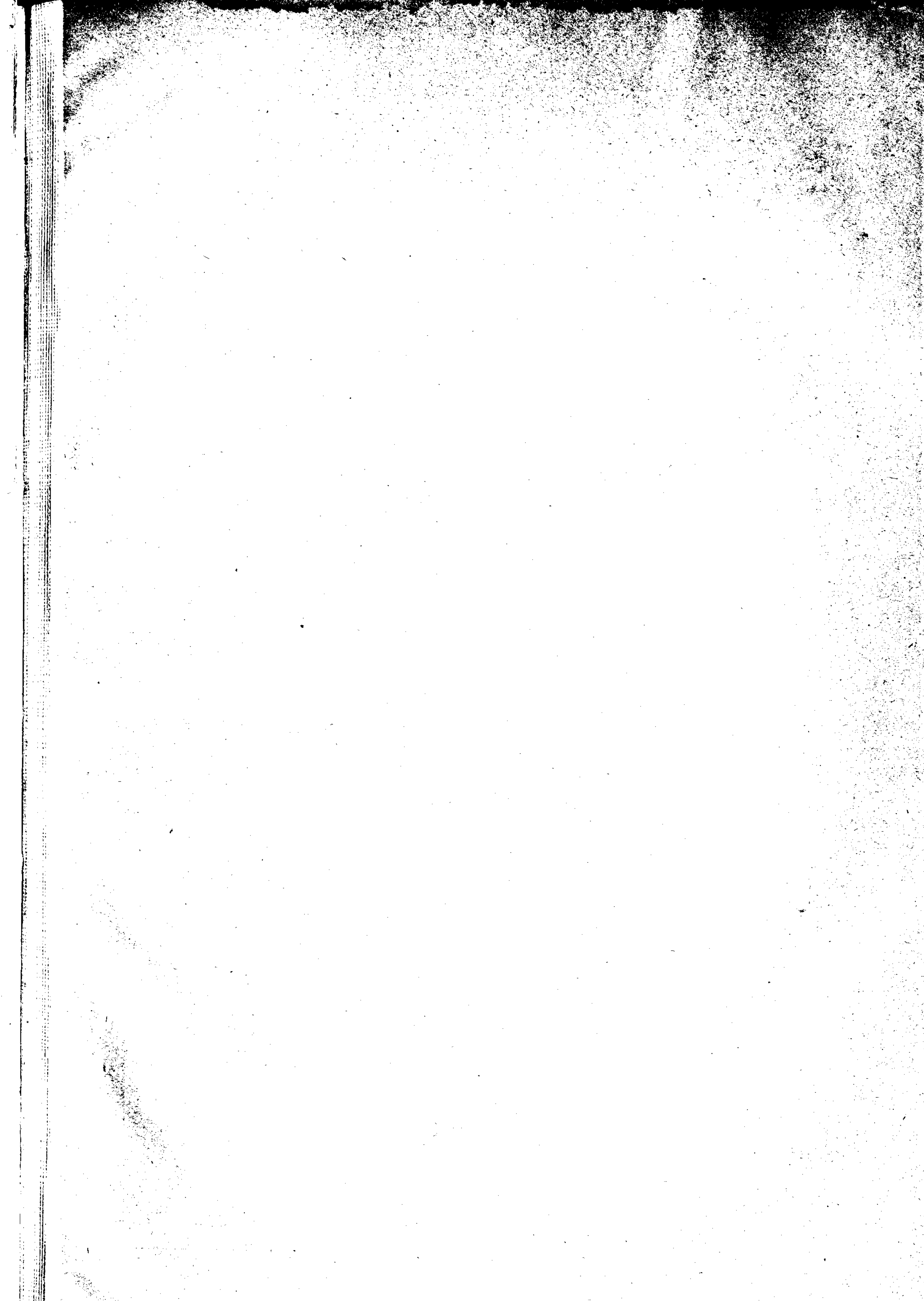
Zuidberg, Dido C. A. s. Goethe.

Zuth, Josef — MdS 14, 9/10 — (Koczirz) ZfM 14, 11/12.

Zwaan, J. A. de — (Mens) DM 6, 8.

Zweiniger, Arthur s. Oper (Uraufführungen).

Zygman, Edmond s. Musikgeschichte.



Alte Musikinstrumente

im Museum Carolino Augusteum in Salzburg

Führer und beschreibendes Verzeichnis von Dr. **Karl Geiringer**

1932. 45 Seiten mit 4 Abbildungstafeln. Kartoniert Rm. 5.—

Das Verzeichnis erschließt die bedeutende Sammlung alter Musikinstrumente im Museum Carolino Augusteum in Salzburg weiteren Kreisen und verfolgt dabei den doppelten Zweck, dem eiligen Besucher durch die jeder Gruppe vorangestellten knappen Einführungen eine leichtere Orientierung zu ermöglichen, zugleich aber auch der Forschung zu dienen, indem es wissenschaftliche Beschreibungen aller Stücke bringt. Die Abbildungstafeln möchten die Erinnerung an das Gesehene festhalten und das geschriebene Wort durch mustergültige bildliche Wiedergabe ergänzen. Ausführlich behandelt sind Alpenzithern, Hackbrett, Aeolsharfen, Clavichorde, Spinette, Kielflügel, Tafelklaviere, Hammerflügel. Die Streich- und Zupflauten sind vertreten mit Violen da gamba, d'amore und da braccio, Violoncellgitarren, Pochetten, Radleiern, Trumscheiten, Mandolen, Mandolinen, Theorben, Chitarronen, Guitarren, Sistern und Banjos, denen sich die Harfen anschließen. Es folgen dann die Hörner, Trompeten, Oboen, Klarinetten, Zungenorgeln, Flöten und Trommeln. Besonders zu nennen sind ferner die Metall- und Glasspiele: Spieluhren, mechanisches Stahlspiel, Stahlklavier, Metallfederklavier, Schellenbäume, Nadelgeige, Glasharmonika und Streichstabklavier.

Bericht über die musikwissenschaftliche Tagung der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg vom 2. bis 5. August 1931

Herausgegeben von **Erich Schenk**

XII, 312 Seiten mit einem Notenanhang. Geheftet Rm. 7.50

Der Bericht enthält sämtliche Referate im Wortlaut, wie sie bei der zweiten musikwissenschaftlichen Tagung im Mozart-Gedenkjahr 1931 gehalten wurden. Sie sind für jeden Mozartfreund ausnahmslos interessant und sehr gut lesbar; in vorderster Reihe der umfänglichste der Aufsätze, nämlich „Mozart in der schönen Literatur" von E. W. Böhme-Greifswald. Dieser höchst spannend geschriebene Beitrag gibt einen ganz neuen Abschnitt zur Literaturgeschichte von allgemeinstem Interesse und enthält am Schlusse eine exakte Bibliographie des behandelten Gebietes. Mit Ausnahme eines einzigen Aufsatzes sind alle in deutscher Sprache abgefaßt. Seinem ganzen Inhalt nach ist das Buch als Geschenkgabe für die Bibliothek jedes Musikfreundes, also keineswegs nur für den Gelehrten und Fachmann, geeignet und dringend zu empfehlen.

Einbanddecken zur Zeitschrift für Musikwissenschaft

Die Decken werden aus starken Pappen mit festen blauen Leinwandrücken und mit Leinwandecken hergestellt. Auch die früheren Jahrgänge sind noch sämtlich lieferbar. Der Rückenaufdruck ist: **Zeitschrift / für / Musikwissenschaft**

I. / 1918—19	IV. / 1921—22	VII. / 1924—25	X. / 1927—28	XIII. / 1930—31
II. / 1919—20	V. / 1922—23	VIII. / 1925—26	XI. / 1928—29	XIV. / 1931—32
III. / 1920—21	VI. / 1923—24	IX. / 1926—27	XII. / 1929—30	

Preis jeder Einbanddecke Rm. 1.50

VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG



Alte Musikinstrumente

im Museum Carolino Augusteum in Salzburg

Führer und beschreibendes Verzeichnis von Dr. **Karl Geiringer**

1932. 45 Seiten mit 4 Abbildungstafeln. Kartoniert Rm. 5.—

Das Verzeichnis erschließt die bedeutende Sammlung alter Musikinstrumente im Museum Carolino Augusteum in Salzburg weiteren Kreisen und verfolgt dabei den doppelten Zweck, dem eiligen Besucher durch die jeder Gruppe vorangestellten knappen Einführungen eine leichtere Orientierung zu ermöglichen, zugleich aber auch der Forschung zu dienen, indem es wissenschaftliche Beschreibungen aller Stücke bringt. Die Abbildungstafeln möchten die Erinnerung an das Gesehene festhalten und das geschriebene Wort durch mustergültige bildliche Wiedergabe ergänzen. Ausführlich behandelt sind Alpenzithern, Hackbrett, Aeolsharfen, Clavichorde, Spinette, Kielflügel, Tafelklaviere, Hammerflügel. Die Streich- und Zupflauten sind vertreten mit Violen da gamba, d'amore und da braccio, Violoncellgitarren, Pochetten, Radleiern, Trumscheiten, Mandolen, Mandolinen, Theorben, Chitarronen, Guitarren, Sistern und Banjos, denen sich die Harfen anschließen. Es folgen dann die Hörner, Trompeten, Oboen, Klarinetten, Zungenorgeln, Flöten und Trommeln. Besonders zu nennen sind ferner die Metall- und Glasspiele: Spieluhren, mechanisches Stahlspiel, Stahlklavier, Metallfederklavier, Schellenbäume, Nadelgeige, Glasharmonika und Streichstabklavier.

Bericht über die musikwissenschaftliche Tagung der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg vom 2. bis 5. August 1931

Herausgegeben von **Erich Schenk**

XII, 312 Seiten mit einem Notenanhang. Geheftet Rm. 7.50

Der Bericht enthält sämtliche Referate im Wortlaut, wie sie bei der zweiten musikwissenschaftlichen Tagung im Mozart-Gedenkjahr 1931 gehalten wurden. Sie sind für jeden Mozartfreund ausnahmslos interessant und sehr gut lesbar; in vorderster Reihe der umfänglichste der Aufsätze, nämlich „Mozart in der schönen Literatur“ von E. W. Böhme-Greifswald. Dieser höchst spannend geschriebene Beitrag gibt einen ganz neuen Abschnitt zur Literaturgeschichte von allgemeinstem Interesse und enthält am Schlusse eine exakte Bibliographie des behandelten Gebietes. Mit Ausnahme eines einzigen Aufsatzes sind alle in deutscher Sprache abgefaßt. Seinem ganzen Inhalt nach ist das Buch als Geschenkgabe für die Bibliothek jedes Musikfreundes, also keineswegs nur für den Gelehrten und Fachmann, geeignet und dringend zu empfehlen.

Einbanddecken zur Zeitschrift für Musikwissenschaft

Die Decken werden aus starken Pappen mit festen blauen Leinwandrücken und mit Leinwandecken hergestellt. Auch die früheren Jahrgänge sind noch sämtlich lieferbar. Der Rückenaufdruck ist: **Zeitschrift / für / Musikwissenschaft**

I. / 1918—19	IV. / 1921—22	VII. / 1924—25	X. / 1927—28	XIII. / 1930—31
II. / 1919—20	V. / 1922—23	VIII. / 1925—26	XI. / 1928—29	XIV. / 1931—32
III. / 1920—21	VI. / 1923—24	IX. / 1926—27	XII. / 1929—30	

Preis jeder Einbanddecke Rm. 1.50

VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

Zeitschrift
für
Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

15. Jahrg. Oktober 1932 Heft 1
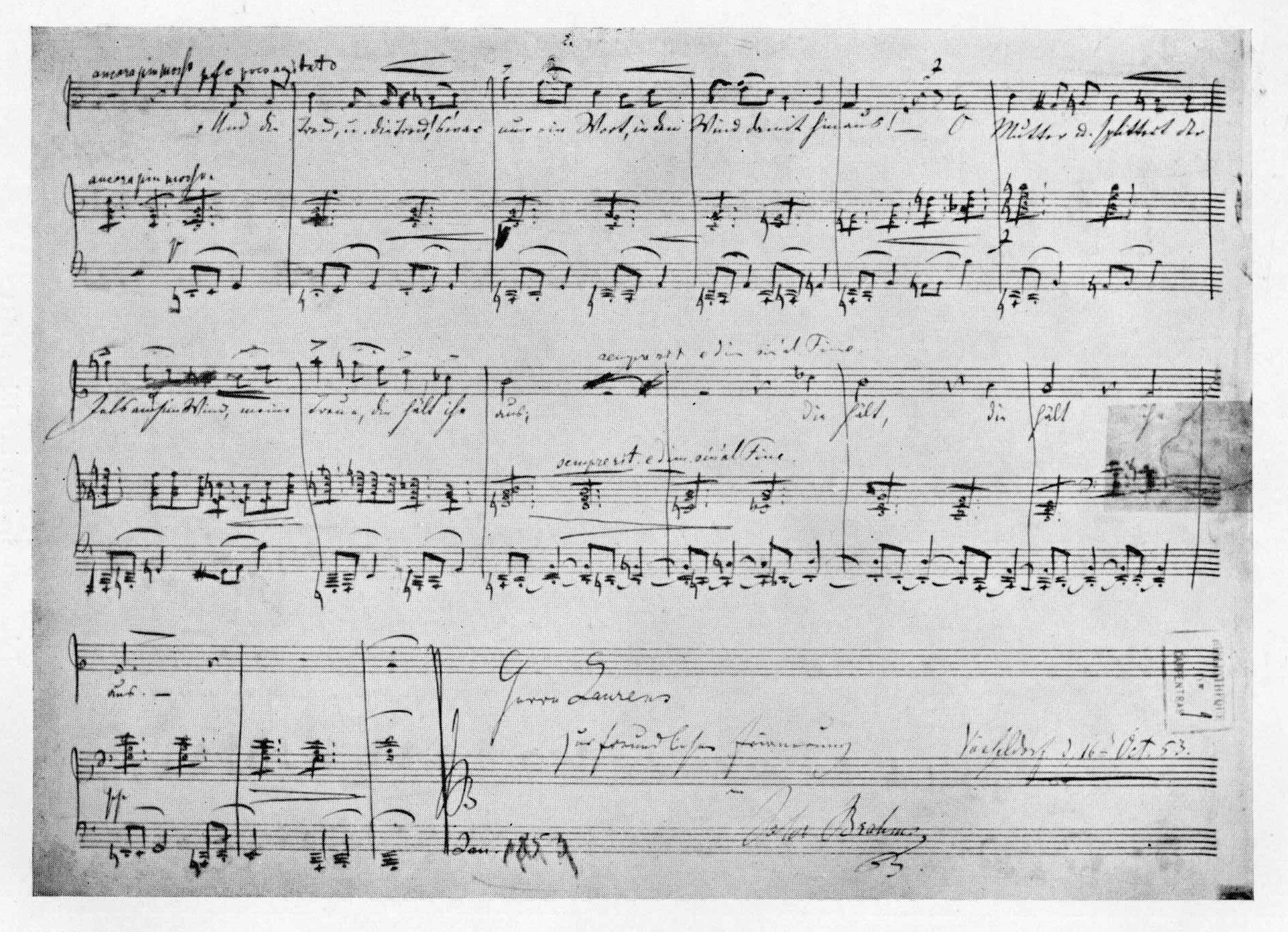


Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig



Johannes Brahms im Jahre 1853

Bleistiftzeichnung von J. J. Bonaventure Laurens aus der Bibl. Inguimbertine in Carpentras



Schlußseite des zweiseitigen Autographs von Johannes Brahms' Lied „O versenk dein Leid" (Op. 3 Nr. 1)

Aus dem Besitz der Bibl. Inguimbertine in Carpentras